

المركز القومي للترجمة



المشروع القومي للترجمة

چون دیوی

الفن خبرة

میراث الترجمة

ترجمة: زكريا إبراهيم
مراجعة وتقديم: زكي نجيب محمود
تقديم هذه الطبعة: سعيد توفيق

1822

الفن خبرة

المركز القومي للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ بإشراف: جابر عصفور

إشراف: فيصل يونس

سلسلة ميراث الترجمة
المشرف على السلسلة: مصطفى لبيب

- العدد: 1822
- الفن خبرة
- چون ديوى
- زكريا إبراهيم
- زكى نجيب محمود
- سعيد توفيق
- 2011

هذه ترجمة كتاب:

Art as Experience

by: John Dewey

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة.
شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com

Tel: 27354524- 27354526

Fax: 27354554

الفن خبرة

تأليف: چون ديوى
ترجمة: زكريا إبراهيم
مراجعة وتقديم: زكى نجيب محمود
تقديم هذه الطبعة
سعيد توفيق



2011

ديوى، چون، ١٨٥٩ - ١٩٥٢ .

الفن خبرة/ تأليف: چون ديوى؛ بترجمة: زكريا
ابراهيم؛ مراجعة وتقديم: زكى نجيب محمود . -
القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١ .
٦٤٠ ص : ٢٤ سم . - (المشروع القومى للترجمة)
تدمك ٣ ٨٥٣ ٤٢١ ٩٧٧ ٩٧٨
١ - الفن .

أ - ابراهيم، زكريا (مترجم)
ب - محمود، زكى نجيب (مراجع ومقدم)
ء - العنوان .

رقم الإيداع بدار الكتب ٧٠١٨ / ٢٠١١

I. S. B. N 978 - 977 - 421 - 853- 3

ديوى ٧٠٠

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة
للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافتهم
ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

مقدمة الطبعة الجديدة

بقلم: سعيد توفيق (*)

(*) كاتب وناقد - أستاذ الفلسفة المعاصرة وعلم الجمال بآداب القاهرة.

لا شك أن المرء يشعر بالاستحياء حينما يشرع فى كتابة مقدمة لكتاب مترجم سبق أن كتب أستاذه مقدمةً له، ويزداد هذا الحياء حينما يكون صاحب هذه المقدمة هو زكى نجيب محمود، وحينما يكون المترجم هو زكريا إبراهيم، وحينما يكون المؤلف نفسه هو الفيلسوف الكبير چون ديوى. ولكن لابد للمرء الذى يجد نفسه فى هذا الموقف من أن يردد بينه وبين نفسه تلك المقولة التى تُقال عادةً: "لا حياء فى العلم"؛ فربما أضاف التلميذ شيئاً إلى ما قاله أستاذه، خاصةً أن ما قاله الأستاذ - على عمقه وألمعيته - يرجع إلى عهد بعيد، وقد جرى على ميدان البحث الجمالى منذ ذلك العهد ما جرى من تطورات تتيح لنا أن ننظر إلى موضوع هذا البحث فى "الخبرة الجمالية" أو "خبرة الفن" نظرة أخرى. وقد قُدر لكتاب هذه السطور أن ينشغل أيضاً بالخبرة الجمالية التى كانت موضوعاً لرسالته للدكتوراه، ولكن من منظور فلسفى مغاير للمنظور الذى يتبناه مؤلف هذا الكتاب، فلعل هذا يعيننا على أن ننظر فيما يقوله الفيلسوف هنا وفى ذهننا رؤى أخرى. حقاً إن غايتنا من هذه المقدمة هى الإخلاص للفيلسوف، وتوضيح رؤيته للقارئ، بحيث يسهل عليه فهم هذا الكتاب والإحاطة بجوانبه المختلفة حتى قبل أن يُقدم على مطالعته؛ ومع ذلك فإن مهمتنا هنا لا تنحصر فى مجرد إلقاء الضوء على ما يقوله الفيلسوف العظيم مؤلف هذا الكتاب، وإنما تتطرق أيضاً إلى فهم ما يقوله فى مواجهة ما يقول به غيره؛ وبالتالي نستطيع أن نفهم موقف الفيلسوف هنا فى سياق البحث الجمالى. وسوف نحاول الكشف عن رؤية ديوى للفن من خلال تناول الأفكار الرئيسية التى توجهها، وهذا ما سوف نجمله فيما يلى.

الطابع العملى للخبرة الفنية

الواقع أن نظرية جون ديوى الجمالية التى أودعها كتابه الذى بين أيدينا بعنوان الفن خبرة، تعد من النظريات الكبرى فى ميدان البحث الجمالى؛ لأنها نظرية لها تفردتها وصوتها الخاص، فضلاً عن خصوبتها وثرائها فى تفسيرها لكثرة من ظواهر الفن. غير أن نظرية ديوى الجمالية ينبغى فهمها أولاً فى سياق فلسفته العامة. وهى فلسفة تنتمى فى النهاية إلى ما يعرف بالمذهب البراجماتى pragmatism الذى يعنى الفلسفة العملية، وهى فلسفة نشأت وترعرعت فى أمريكا، وتحديداً فى الولايات المتحدة الأمريكية خلال النصف الأول من القرن العشرين، على يد أقطابها من أمثال شارلز ساندرز بيرس Charles S. Pierce ووليم جيمس W. James وجون ديوى. والحقيقة أن هذا المذهب يفسر لنا الكثير من طبيعة الثقافة الأمريكية التى تتجلى فى شتى مناحى الحياة، كما نجدها حتى يومنا هذا. وفحوى هذا المذهب أن صدق الأفكار أو حقيقة المعتقدات، إنما هو أمر يتوقف على نتائجها العملية فى الحياة، وهذا واضح حتى فى كلمة "البراجماتية" ذاتها المشتقة من الكلمة اليونانية "براجما" pragma التى تعنى "فعل" أو "عمل" أو "سلوك". فالأفكار والمعتقدات التى لا يترتب عليها فعل أو سلوك أو نتائج عملية هى أفكار ومعتقدات بلا قيمة، طالما أنها ليس لها نتائج نفعية أو عملية تعيننا على النجاح فى الحياة. وهذا يعنى - بلغة ديوى - أن الأفكار ليست مجرد "خبرات نظرية" تحيا على مستوى العقل التأملى المجرد، وإنما هى "خبرات عملية"، أى نوع من النشاط العملى أو التجريب الذى يسعى الإنسان من خلاله إلى التوافق مع بيئته، والتغلب على العوائق التى تواجهه فى سعيه هذا؛ وبذلك فإن الخبرات ليست سوى محاولات لاستخدام الأفكار والمعتقدات باعتبارها ممارسات عملية، أى باعتبارها "أدوات" أو "ذرائع" تعيننا على النجاح فى الحياة من خلال التوافق مع البيئة التى نحيا فيها. وذلك هو المعنى المشترك بين الخبرات جميعاً، بما فى ذلك الخبرة الجمالية أو خبرة الفن ذاتها.

وهذا يعنى أن خبرتنا بالفن لا تختلف فى جوهرها عن سائر الخبرات على اختلاف موضوعاتها. ومن ثم، فإن الأعمال الفنية - التى هى موضوع الخبرة

الفنية أو الجمالية - لا يمكن النظر إليها باعتبارها شيئاً مختلفاً ومستقلاً عن سائر الموضوعات الأخرى لخبراتنا العملية؛ فالأعمال الفنية لا يمكن النظر إليها باعتبارها مستقلة عن ظروف نشأتها وممارستها في التجربة العملية؛ لأن هذا من شأنه أن يخلق حجاباً أو ستاراً معتماً حول مدلولها العام، وهذا هو ما تفعله النظرية الجمالية. ومن الواضح منذ البداية أن ديوى ينتقد النظرية الجمالية التي تأسست في العصر الحديث، باعتبارها قد عمدت إلى عزل الفن عن سياقه الاجتماعي والتاريخي؛ وعلى هذا الأساس ينبغي أن نفهم الخبرة الجمالية باعتبارها ليست مجرد متعة جمالية بالعمل بمعزل عن سياقه الاجتماعي والتاريخي؛ فلكي نتأمل المعبد اليوناني على سبيل المثال، لا بد أن ينصرف نظرنا عن البناء نفسه، لنأمل أو نستحضر في أذهاننا أهل اليونان القدماء - الذين كانوا يستخدمون المعبد - بصخبهم ونقاشهم وحسهم المدنى الذى كان يختلط عندهم بالديانة المدنية. فقد شيدوا هذا البناء، لا ليكون عملاً فنياً، بل ليكون مجرد نصب تذكاري مدنى يعبر عن حاجتهم وإشباع رغباتهم التى من أجلها شيدوه. ومن هذه الناحية، فإن الخبرة الفنية لا يمكن اختزالها في مفهوم المتعة الجمالية، وهى لا تختلف عن غيرها من خبرات الحياة العادية؛ لأن خبرات الحياة هى أيضاً نشاط يهدف إلى تحقيق غايات، وإن كان لا يخلو من الحس الجمالى. ويكفى أن نستعرض هنا ذلك المثال الذى يذكره في الفصل الأول من كتابه، حينما يبين لنا كيف تمتزج الخبرة الجمالية بخبرة الحياة العادية التى يمكن أن تحدث في النشاط الحياتي اليومي للإنسان؛ فالشخص الذى يجلس إلى المدفأة منهمكاً في تأريث النار وزيادة سعيها، هو شخص قد انشغل بالتأكد في نشاط عملى من أنشطة الحياة، حينما سعى إلى تحريك قطع الوقود في المدفأة بهدف تأريث النار وزيادة سعيها. ولكن من المؤكد مع ذلك أنه يكون مأخوذاً بسحر تلك الحركة اللونية الزاهية التى تجرى أمام ناظره؛ حركة التغير التى يشهدها بعينه، ويشارك فيها بخياله. إن هذا ليصدق على كثير من خبرات حياتنا اليومية التى تمتزج بالفنى والجمالى، حتى حينما نرتدى ملابسنا فى الصباح ونتقى ألوان ثيابنا المتناسقة!

وإذا كان الطابع العملى يتجلى فى خبرة الفن مثلما يتجلى فى سائر خبرات الحياة؛ فمن الأولى ألا نميز داخل النشاط الفنى ذاته بين فنون جميلة من جهة وفنون تطبيقية أو عملية من جهة أخرى. فمثل هذه التفرقة - فيما يرى ديوى - لا ترجع إلى طبيعة العمل الفنى ذاته، وإنما ترجع إلى ظروف اجتماعية مرتبطة بنشأة المجتمع الصناعى. فقد ترتب على ذلك عملية تصنيع السلع بالجملة بغرض الاستهلاك فحسب، وليس لأجل غرض جمالى، بينما لم يكن هذا التمييز بين الجمالى أو النافع موجوداً من قبل، حينما كانت الأشياء المصنوعة - كالأواني والنسيج وغيرها - تعد أيضاً موضوعات جميلة، بصرف النظر عن استخدامها أو عدم استخدامها فى أغراض عملية.

نقد التصور الانعزالى للفن

ولا شك أن نظرية ديوى هذه تصطدم بنظرية النزاهة الجمالية aesthetic disinterestedness التى وضع أسسها كانط، وفصلها شوبنهاور من بعد، بوصفها مرتكزاً للنظرية الجمالية التى تأسست منذ ذلك الحين فيما بين النصف الثانى من القرن الثامن عشر إلى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. وفحوى هذه النظرية أن الخبرة الجمالية تمتاز عن الخبرة العملية أو خبرة الحياة العادية بأنها لا تهدف إلى أى غاية معينة من غايات الحياة العملية، حتى إن كانط قد وصف الجميل بأنه "غائية من دون غاية معينة". ولا شك أيضاً فى أن هذه النظرية كانت - بشكل ما أو بآخر - أساساً لشيوع نظرية "الفن من أجل الفن" خلال منتصف القرن العشرين. فالفن وإن كان يعبر عن الحياة بقوة - كما بين لنا شوبنهاور على سبيل المثال - إلا أنه يبقى مستقلاً عن أسلوب خبرات الحياة العادية فى طرائق التعبير؛ ومن ثم يبقى له أسلوبه الخاص المستقل عن خبرات الحياة العملية ذاتها.

غير أن ديوى يرى أن الفن الجميل لا يمكن أن يحيا فوق منصة أو رتبة عالية منعزلة عن مجال الحياة العملية؛ فالفن - مثل الدين - لا يمكن استبعاده من مجال

الحياة العامة أو حياة الجماعة: "فالريش المتموج والملابس المزخرفة والحلى الزاهية المصنوعة من الذهب والفضة أو من الزمرد واليشم، كان كل هذا داخلاً فى مضمون الفنون الجميلة". وهو يبين لنا أيضاً أن فن الرقص والتمثيل الصامت - وهما الأصل فى فن المسرح - لم ينتعشا إلا بوصفهما جزءاً من الطقوس والاحتفالات الدينية... وحتى داخل الكهوف كانت مساكن الناس مزينة بالصور الملونة، وكانت الدراما والتصوير والعمارة جزءاً لا يتجزأ من الحياة الجدية لدى جماعة منظمة. ولا شك أننا نندهش حينما نجد هذه الأفكار تتردد عند واحد من أهم فلاسفة التأويل فى الفكر الفلسفى المعاصر، وهو الفيلسوف هانس - جيورج جادامر Hans-Georg Gadamer، حينما يبين لنا أن الفن فى الأصل لم يكن مستقلاً عن عالم الحياة المعيشة، وأن الفن فى عالم اليونان كان يعبر عن عالمهم الاجتماعى والدينى والأسطورى على نحو لا إشكال فيه. ومن هنا كان نقد جادامر لما أسماه بمبدأ التمايز الجمالى aesthetic differentiation الذى ينظر إلى الجميل باعتباره مستقلاً ومتميزاً عن غيره من المفاهيم: كالأخلاقى والدينى والاجتماعى! وهذا ما كان يسميه ديوى "التصور الانعزالى للفن".

إن التصور الانعزالى للفن هو ظاهرة حديثة لها أسباب تاريخية، منها - على سبيل المثال - أن المسارح والمتاحف وصالات عرض الأعمال الفنية، هى ظواهر ارتبطت بظهور فكرة القومية والتوسع الاستعمارى؛ وبالتالي ارتبطت بالسعى نحو إظهار مناحى عظمة الأمم والقوميات وعرض الأسلاب والغنائم التى تشهد على عظمة الإمبراطوريات، مثل الغنائم التى جمعها نابليون لتحتل متحف اللوفر. كما أن نمو الرأسمالية كان عاملاً حاسماً فى نشوء المتحف، فأصبحنا نجد الثرى الذى يهوى جمع اللوحات والتمائيل؛ لكى يدعم مركزه فى جمع الثقافة الرفيعة مثلاً هو فى مجال المال. وهكذا أصبحت الأعمال الفنية فى المجتمع الرأسمالى تُتَّج من أجل البيع فى السوق.

ولكن النتائج التى ترتبت على هذا التصور الانعزالى للفن تعد نتائج سيئة، ولعل أهم هذه النتائج السيئة هى عزل النشاط الفنى عن النشاط العلمى

والنشاط العلمى معاً. ومن هنا ينتقد ديوى الفصل بين النشاط الفنى والنشاط العلمى بدعوى أن "الفنان لا يفكر، فى حين أن الباحث العلمى لا يقوم بشئ آخر سوى التفكير"؛ والواقع أن النشاط الفنى لا يخلو من التفكير الدائم حينما يمارس الفنان عمله، وهو لا يختلف عن النشاط العلمى، من حيث إن كليهما يهدفان فى النهاية إلى تحقيق توافق الإنسان وتواصله مع بيئته.

وربما يثير موقف ديوى هنا من الخبرة الفنية تساؤلات عديدة: فهل موقفه هنا يمكن فهمه باعتباره دعوةً للتوحيد بين الجميل من جهة، وما هو عملى أو نافع من جهة أخرى؟ أليس للخبرة الجمالية سمات تميزها عن غيرها من الخبرات العملية أو "الموجهة نحو غرض ما"؟ أليس التأمل الجمالى لموضوع فنى ما يبقى مستقلاً عن "غرضيته" كما أنبأنا كانط من قبل، وشوبنهاور من بعد؟ الحقيقة أننا إذا فهمنا موقف ديوى على هذا النحو، فإننا نساء فهم موقفه، أو على الأقل نفهمه بشكل سطحي. فما يهدف إليه ديوى ابتداءً هو التأكيد على عدم الفصل بين خبرة الفن وخبرات الحياة العملية، دون أن يعنى ذلك التوحيد بينهما. فكما أن النشاط الفنى لا يختلف عن أى نشاط عملى، من حيث إن النشاط عموماً هو تنظيم يقع على المادة أو الطبيعة، فإن هذا التنظيم فى حالة الفن يحدث على نحو يعبر فيه الفن عن موضوعه من خلال خبرة خاصة فريدة. والحقيقة أن موقف ديوى من خبرة الفن ينبغى فهمه فى هذا السياق (كما سيتضح لنا فيما بعد). ومن هنا يمكن أن نفهم نقده لمواقف غيره باعتباره نقداً لا يحدث قطيعة معها، ولا يخاصمها تماماً.

نقد التصور الشكلاى للفن

وكما ينتقد ديوى نظرية النزاهة الجمالية، فإنه ينتقد أيضاً النزعة الشكلاية فى الفن، خاصةً كما تتبدى لدى روجر فراى Fry الذى يعد واحداً من أبرز ممثليها الكلاسيكيين. وفحوى هذه النزعة الشكلاية أن القيم الجمالية تكمن فى

الصورة، لا المادة أو الموضوع. وعلى هذا، فإن العمل الفنى بوصفه موضوعاً جمالياً، إنما يتمثل فى العلاقات الشكلية أو الصورية التى تكمن بين أجزاء وعناصر العمل؛ كالعلاقات بين الخطوط والألوان فى اللوحة، والعلاقات بين اللحن والتراكيب الصوتية فى العمل الموسيقى، وهكذا. غير أن ديوى يرى أنه لا بد من وجود تمثيل لمعنى من المعانى التى ينطوى عليها الموضوع. ومن الخطأ أن نتصور أن هذا التمثيل للمعنى يعنى أننا يمكن أن نكتب تقريراً عنه بأسلوب نثرى؛ لأن جانباً كبيراً من قيمة الفن تكمن فى أسلوب التعبير الفريد عن هذا المعنى من خلال الوسيط الفنى ذاته، الذى يتمثل فى الخطوط والألوان فى اللوحة وفى الأصوات والتراكيب الموسيقية على سبيل المثال.

وهكذا يرى ديوى أن الفصل بين الشكل والمضمون أو الموضوع، إنما هو نتاج للفصل بين الوسائل أو الوسائط الفنية من جهة، والغايات أو الدلالات والمعانى من جهة أخرى. فالحقيقة أن الشئ المشترك بين الفنون هو الامتزاج بين الوسائل والغايات؛ فالوسائل أو الوسائط التى تستخدمها الفنون، تصبح غايةً فى حد ذاتها؛ فنحن - فى مجال الفن - لا نستخدم شيئاً ما من أجل الوصول إلى غاية معينة، بل نجد غايتنا ومتعتنا فى ممارسة الشئ أو المادة واستخدامها. ولذلك يقول ديوى فى عبارة ألمعية: "إن ما يكون لب كل إبداع فنى، وكل إدراك جمالى، إنما هو الإحساس بالواسطة من حيث هى واسطة" (انظر الفصل الثامن). فاللوحات التى تصور موضوعات تاريخية على سبيل المثال، لا يمكن النظر إليها باعتبارها مجرد وسائل توضيحية لبعض المشاهد التاريخية. كما أننا - فى الوقت ذاته - لا يمكننا النظر إليها بالاختصار على ما فيها من "تكنيك" أو صنعة فنية؛ لأن الوسائل عندئذ ستكون منفصلة عن الغايات، أى عن المعانى والدلالات التى يُراد التعبير عنها من خلال العمل الفنى، وبذلك يتلاشى الإدراك الجمالى بمعناه الصحيح.

خصائص الخبرة الجمالية

لا شك فى أن الكثير من الكلام سالف الذكر الذى يقوله ديوى عن خبرتنا بالفن، ينطوى على كثير من المرواغة، رغم ما فيه من عمق وألمعية؛ فخبرتنا بالفن

ليست مغايرة أو منفصلة عن خبراتنا العملية، وليست منعزلة عن سياق حياتنا اليومية، ولا يمكن حصرها فى إطار الشكل الفنى، وهذا كله صحيح، ولكنه لا يجيب عن السؤال الأساسى، وهو: بم تتميز خبرتنا بالفن إذن؟ أعنى: هل هناك خصائص تميز الخبرة الفنية باعتبارها خبرة جمالية، وإن تداخلت مع غيرها من الخبرات؟

الحقيقة أن هناك سمات عديدة تميز الخبرة الجمالية عند ديوى، وهى سمات يمكن أن نلتقطها من بين ثنايا كتابه، ولعل من أهم هذه السمات تلك الصلة الوثيقة بين المادة والصورة فى طبيعة النشاط الفنى؛ فإذا كانت الخبرة بوجه عام هى تنظيم يقع على الطبيعة أو المادة، فإن الخبرة أو النشاط الفنى يتميز بأنه يهدف إلى خلق صورة منظمة لا تكاد تنفصل عن المادة التى تشكلت منها تلك الصورة. فالصورة بوجه عام هى الأسلوب الذى يصطنعه المرء فى التعبير عن المادة، ولكن هذا الأسلوب فى الإنتاج أو الإبداع الفنى يتميز بالفرادة وعدم التكرار، وهذا هو ما يميز العمل الفنى عن الموضوع الصناعى الذى يتم إنتاجه من خلال نشاط آلى تتكرر فيه طريقة الإنتاج. فالصورة الفنية هى أسلوب فريد وطريقة خاصة فى النظر إلى الأشياء والإحساس بها، وهى من الخصوبة والثراء بحيث تتيح للمتذوق أن يدركها ويتأملها من خلال خبرات متجددة على الدوام، بصرف النظر عن المناسبة أو الظرف التاريخى الذى ساهم فى خلق تلك الصورة عند المبدع الأصلى لها.

وكما أن الموضوع الفنى المبدع ليس موضوعاً مصنوعاً بطريقة آلية، فإنه يتميز أيضاً بأنه ليس مجرد موضوع مصنوع لأجل تحقيق غرض ما. ومن هنا يرى ديوى أن كل المحاولات التى تسعى للتوحيد بين الجميل من جهة، والنافع الذى يحقق غرضاً ما من جهة أخرى، إنما هى محاولات مصيرها الفشل. حقاً إنه من دواعى التوفيق فى بعض الحالات أن يتطابق الجميل مع النافع الذى يؤدى غرضاً ما (أى أن يتطابق الجمال مع ما يُسمى بالوظيفة بوجه عام)، ولكن الحال لا يكون على هذا النحو دائماً؛ فقد يصلح الكرسي - على سبيل المثال - لأداء غرض معين هو

أن يمدنا بمقعد مريح صحنى فعال، دون أن يُشبع فى الوقت ذاته حاجة العين (أى حاجة الإدراك الجمالى)، بل قد يكون قبيح الهيئة والمنظر، مهما كانت صلاحيته لأداء الغرض منه بوصفه مقعداً (انظر فى ذلك: الفصل السادس بعنوان: المادة والصورة). ولا شك أن موقف ديوى هنا يضىء لنا كثيراً من الالتباس الذى يمكن أن يحيط باتجاهه الجمالى، ويكشف الغموض الذى تبدى من خلال التساؤلات التى طرحناها من قبل عند تناول تلك المسألة. والحقيقة أن هذا الالتباس ينشأ من عمق موقفه وخصوبيته ورحابته بحيث يستوعب كثيراً من الأطياف والأضداد.

ومما يميز الخبرة الجمالية أيضاً أن الإشباع الجمالى مرتبط بالإحساس والرغبة؛ فإذا كانت اللوحة ترضينا؛ فذلك لأنها تشبع فينا النهم المتعطش لرؤية مشاهد يكون الضوء واللون فيها أكمل من كل ما تتطوى عليه الأشياء التى تحيط بنا عادةً. ومن هنا نجد ديوى (فى الفصل العاشر) ينتقد كانط انتقاداً لاذعاً؛ لأنه جعل الإشباع الجمالى مقصوراً على خبرة التأمل المعرفى. وهو يرى أن هذه النظرية الكانطية تلائم عصرًا كانت فيه الطبيعية "التمثيلية" للفن بارزة بشكل غير عادى، بمعنى أن ما كان يعتد به هو النظر إلى العمل الفنى من حيث ما يمثله، وباعتباره موضوعاً ذا طبيعة عقلية. وهذا يجافى طبيعة الفن التى تتضافر فيها المعرفة والتأمل مع الشعور والرغبة؛ وربما يكون هذا هو ما جعل ديوى مستاءً من كانط، إلى حد تقريره بقوله: "إنه لم يقدم لنا فى مؤلفاته أى دليل على تمتعه بحساسية جمالية خاصة"، وهى تهمة لازمت كانط فى كثير من الكتابات التى تتعرض لنظريته الجمالية. وهو يوجه نقداً أقل حدةً لشوبنهاور؛ ربما لأنه يقدّر ذائقة الجمالية ومعرفته الواسعة بالفنون.

الخبرة الجمالية على مستوى النقد والتقدير الجمالى

يكرس ديوى فصلاً لهذا الباب من الخبرة الجمالية الذى يعد بطبيعته باباً شديداً الاتساع، ولكنه يقدم لنا ملاحظات بالغة الأهمية، ولعل أهمها هو مفهوم

النقد ذاته. ويركز ديوى على نقد الاتجاهات النقدية التى كانت سائدة حتى عصره، ويرى أنها تركز - فى معظمها - على مفهوم الحكم على جدارة أو امتياز العمل الفنى بالرجوع إلى بعض القواعد والمعايير العامة التى تصدق على جميع الحالات، وهو يسمى هذا النوع من النقد "بالنقد القضائى"، وهى تسمية صائبة وطريفة دون أدنى شك. فهذا النوع من النقد القضائى غافل عن أن القواعد والمعايير لا تكون أبدية، بل هى ماثلة فى صميم الزمان من خلال أعمال فنية مشخصة، كما أنه غافل عن طبيعة الخبرة الفنية كما تتجلى لدى أساتذة الفن، وهم الذين نسميهم أساتذة؛ لأنهم بعد أن تعلموا القواعد والمعايير فى فترة التدريب أو التلمذة، نجدهم لا يقتفون خطأ أية نماذج، ولا يلتزمون بأية قواعد، وإنما يخضعون هذه النماذج والقواعد لخدمة غرض خاص هو توسيع خبرتهم الشخصية فيما وراء ما هو قائم ومستقر.

وإذا كان النقد الانطباعى قد نشأ رد فعل على هذا النوع من النقد القانونى، فإن هذا النقد الانطباعى - عند ديوى - ليس سوى إنكار لإمكان قيام النقد ذاته من حيث هو حكم، والاكتفاء باستجابات الوجدان والتخيل التى يثيرها فىنا العمل الفنى. فالحقيقة أن الانطباعات ما هى إلا مقدمات أو بدايات لكل حكم نصدره على موضوع؛ كما أن كل بحث واستقصاء يهدف إلى خلق خبرة جديدة، لا بد أن يبدأ من هذه الانطباعات الأولية أو المقدمات. ولكن هذا البحث لن يتقدم إلا إذا تجاوزنا انطباعاتنا الأولية، وحاولنا أن نقيم الدليل والبرهان عليها. ومن ثم، فلا يمكن للمرء أن يكتفى فى رؤيته لموضوع ما قائلاً: "هكذا يبدو لى"؛ لأن الموضوع يمكن أن يبدو لآخرين غيره على أنحاء مختلفة، ولو اكتفى الناقد بهذه المهمة، لأمكن للقارئ (أو المتذوق بوجه عام) أن يتكفل بها عوضاً عنه.

وخلاصة القول فى أمر النقد عند ديوى إن النقد وإن كان يعنى الحكم الموضوعى، إلا أن ذلك لا يعنى فرض معايير وأحكام عامة مطلقة على الفن من خارجه؛ وإنما هو رؤية الناقد لما يكون هناك فى العمل الفنى من خصائص موضوعية، كأن يدرس ويحلل الضوء والخطوط والألوان والأشكال فى لوحة ما،

على نحو يتيح لنا فهمها بشكل أكثر عمقاً من انطباعاتنا الأولية. وبهذا المعنى، فإن النقد عند ديوى هو ضرب من "المسح" أو الاستقصاء لموضوع فنى ما.

على أن الأفكار أو العناصر الأساسية فى موقف ديوى التى طرحناها الآن، ليست هى كل ما هنالك فى كتابه الذى بين أيدينا، فالحقيقة أنه يفرد مساحات كبيرة من كتابه لدراسة قضايا الفن المتنوعة؛ فهو - على سبيل المثال - يتناول دور المادة فى الفنون والتأثير الجمالى للوسيط المادى ذاته، حتى إنه يرى أن الألوان هى اللوحة ذاتها، كما أن الأنغام هى الموسيقى، بل إن تأثير اللوحة المرسومة بالألوان المائية يختلف تماماً عن التأثير الذى تحدثه اللوحات المرسومة بالزيت (انظر الفصل التاسع). كما أن ديوى فى الفصل الأخير من كتابه يناقش الصلة بين الفن والحضارة، ليرصد شواهد عديدة على هذه الصلة عبر العصور، وهو لا ينسى بطبيعة الحال أن يذكرنا بأن الفنون فى الحضارات القديمة كانت فنوناً جماعية بين عامة الشعب، وكانت منبعاً للفنون الجميلة فيما بعد؛ وإن كانت فنون الحضارات القديمة تعبر عن أكثر مما هو جمالى.

وليس فى وسعنا أن نتناول - فى هذه المقدمة - كل ما جاء فى كتاب ديوى من ملاحظات وأفكار شديدة العمق والخصوبة. غير أننا نلاحظ أن أفكار ديوى جاءت متناثرة هنا وهناك، بحيث أصبحت - لكثرتها - تشكل عبئاً على ذهن القارئ، الذى يستمتع بالكثير مما يقرؤه، ولكنه قد لا يجد خيطاً يللملم هذا الشتات من الأفكار، وهذا ما حاولنا أن نتكفل به فى هذه المقدمة. وهناك ملاحظة أخرى ترتبط بالملاحظة السابقة، وهى أن عرض ديوى لنظريته جاء مفتقراً إلى المنهج الذى نجده فى الكتابات الجمالية الأكثر معاصرة؛ فهو - على سبيل المثال - لا يلتزم بتحليل مفصل لطبيعة العمل الفنى أو الموضوع الجمالى على حدة، قبل أن يشرع فى تحليل الخبرة الجمالية التى هى خبرة تفترض معرفتنا أولاً بطبيعة العمل الفنى. كما أنه لا يخصص فصلاً مستقلة لطبيعة الخبرة الإبداعية أو خبرة التدوق الجمالى، وبيان الفروق الدقيقة بينهما، وجاء كلامه عنهما متناثراً فى ثنايا كتابه.

ومع ذلك كله، فإن جون ديوى - بنظريته فى الفن التى أودعها كتابه هذا - يبدو فيلسوفاً مدهشاً ومحيراً فى الوقت ذاته. فنظريته فى الفن هى من الرحابة وسعة الأفق بحيث تختلف مع العديد من النظريات الأخرى، وتتقاطع معها فى الوقت ذاته؛ فهو يختلف مع التيار الكانطى الذى يؤكد على مبدأ النزاهة الجمالية وعلى تخليص الفن من الطابع العملى، ولكنه يتفق معه فى القول بأن الجميل لا يتطابق مع النافع أو ما يخدم غرضاً ما. وهو يتفق مع الشكلانيين فى تقدير أهمية الصورة فى الفن، ولكنه يختلف معهم فى اتخاذهم الصورة الفنية عنصراً وحيداً لقيمة العمل الفنى؛ إذ لا بد أن تعبر الصورة عن شىء ما، دون أن يقتضى ذلك أن يكون التعبير عندئذ تقريراً أو دلالة مباشرة على شىء ما. وهو يركز على ما هنالك من وشائج قرى بين الخبرة الجمالية وسائر الخبرات العملية، بما فى ذلك الخبرات العادية والخبرات العلمية؛ ولكنه لا ينسى فى الوقت ذاته أن يطلعنا على ما تتميز به الخبرة الجمالية، دون غيرها من الخبرات. وكل هذا إنما هو دليل على ثراء وخصوصية نظريته فى الفن.

محتويات الكتاب

صفحة

١	: بقلم الدكتور زكى نجيب محمود	مقدمة
٩	: المخلوق الحى	الفصل الأول
٣٧	: المخلوق الحى و « الأشياء الأثرية »	» الثاني
٦٣	: تحصيل الخبرة	» الثالث
١٠١	: فعل التعبير	» الرابع
١٤١	: الموضوع التعبيرى	» الخامس
١٧٩	: المادة والصورة	» السادس
٢٢٥	: التاريخ الطبيعى للصورة	» السابع
٢٧٣	: تنظيم الطاقات	» الثامن
٣١٥	: المادة المشتركة بين الفنون	» التاسع
٣٦١	: المادة المتنوعة فى الفنون	» العاشر
٤١٥	: الدور الإنسانى فى الخبرة الجمالية	» الحادى عشر
٤٥٩	: تحدى الفلسفة	» الثانى عشر
٥٠١	: النقد الفنى والتقدير الجمالى	» الثالث عشر
٥٤٧	: الفن والحضارة	» الرابع عشر

قائمة اللوحات

في مواجهة ص

النصر المجنح (متحف اللوفر)	٨
تحفة هندية من الخزف بنيومكسيكو	٤٨
تصوير على الصخر لجاعة البوشمان	١٢٠
حلية اسكيزية من الذهب	١٢٠
« بستان جنسياني » للمصور الجريكو	٢٠٠
« المستحاثات » للمصور الفرنسي أوجست رنوار	٢٦٤
« طبيعة صامتة مع خوخ » لبول سيزان	٣٥٦
تماثيل زنجية	٣٩٦
« بهجة الحياة » لهنري ماتيس	٤٦٤

المشتركون فى هذا الكتاب

المؤلف : جون ديوى

ولد بمدينة فرمونت سنة ١٨٥٩، والتحق بجامعة فرمونت فى الخامسة عشرة من عمره، وحصل منها على أعلى درجات حصل عليها طالب فى مادة الفلسفة. وبعد تخرجه فى سنة ١٨٧٩ نشر أول بحث له فى الفلسفة فى إحدى المجلات العلمية، وقوبل هذا البحث بالثناء مما شجعه على احتراف الفلسفة. وفى سنة ١٨٨٤ منحته جامعة جونز هويكنز درجة الدكتوراه فى الفلسفة، وألحق بقسم الفلسفة بجامعة ميتشجان.

وفى سنة ١٨٩٤ انتقل ديوى إلى جامعة شيكاغو التى كانت قد تأسست وقتئذ وعين فيها رئيساً لقسم الفلسفة وعلم النفس والتربية، وفيها قام بثورته التربوية المسماة «التربية التقدمية» وقد أنشأ مدرسة تجريبية لتطبيق نظرياته الجديدة، وأثبت أنها عملية. غير أن القائمين على شئون الجامعة لم يُقرّوا هذه التجارب، فاضطر إلى الاستقالة فى سنة ١٩٠٤ منتقلاً إلى كلية المعلمين بجامعة كولومبيا حيث ظل بها إلى سن التقاعد فى سنة ١٩٣٠.

وقد ظل ديوى يبدى نشاطاً فى اتحاد المعلمين بنيويورك إلى أن استطاع اليساريون التغلب على السلطة فيه، وعلى أثر ذلك انتقل ديوى إلى الاتحاد الذى أنشأه المعلمون غير اليساريين وأسهم فى تنظيمه. وكان أيضاً من مؤسسى اتحاد الحريات المدنية للأمريكيين وجمعية أساتذة الجامعات الأمريكيين.

وتوفى جون ديوى فى أول يونيو سنة ١٩٥٢.

المترجم : الدكتور زكريا إبراهيم

تخرج فى جامعة القاهرة سنة ١٩٤٤، حيث حصل على درجة الليسانس الممتازة فى الفلسفة بمرتبة «الشرف الأولى». اشتغل بتدريس الفلسفة فى المدارس الثانوية، وحصل على درجة الماجستير بتقدير «ممتاز» سنة ١٩٤٩، وكان عنوان رسالته «فلسفة الفعل». سافر فى بعثة إلى السوربون، حيث حصل على دكتوراه الدولة فى الآداب بدرجة «الشرف الأولى» وكان موضوع رسالته الأصلية هو «فلسفة الاتصال عند هوكنج: محاولة ميتافيزيقية جديدة»، بينما كان موضوع رسالته الفرعية هو «المشكلة الدينية عند برجسون وهوايتهد (دراسة مقارنة)». عين مدرساً للفلسفة بجامعة القاهرة (كلية الآداب) فى يولية سنة ١٩٥٤. كما شغل منصب الأستاذ المساعد للفلسفة العامة وعلم الجمال.

من أشهر مؤلفاته «مشكلة الفلسفة»، و«مشكلة الإنسان»، و«مشكلة الحرية»، و«مشكلة الفن» و«برجسون»، و«تأملات وجودية».

المراجع وصاحب المقدمة : الدكتور زكى نجيب محمود

أستاذ المنطق ومناهج البحث بكلية الآداب بجامعة القاهرة. وحصل على درجة الدكتوراه فى الفلسفة من جامعة لندن. ألف عددًا كبيراً من الكتب فى الفلسفة وفى النقد الأدبى. ومن أهمها فى الفلسفة «المنطق الوضعى» و«خرافة الميتافيزيقا» و«نحو فلسفة علمية» و«حياة الفكر فى العالم الجديد» الذى أصدرته هذه المؤسسة. ومن مؤلفاته بالإنجليزية كتاب «مصر: شعبها، وأرضها»، كما ألف فى تاريخ الأدب ونقده «فنون الأدب» و«قصة الأدب فى العالم».

ترجم «كتاب المنطق» لمؤلفه چون ديوى، وهو من الكتب التى نشرتها هذه المؤسسة، ويشرف على سلسلة معالم الطريق التى تصدرها أيضاً هذه المؤسسة. نال جائزة الدولة التشجيعية لسنة ١٩٦٠.

مقدمة

بقلم

الدكتور زكى نجيب محمود

إن المفكر الكبير هو كالمدينة الكبرى : تأخذك الحيرة — إذا ما أردت أن تجوس خلالها — من أين تبدأ ، وفي أى الطرق تسير ؟ ذلك لأن مداخلها كثيرة ، ومسالكها متعددة متشعبة ، لكنها على ضخامتها ، وتعدد مداخلها ، وتشعب مسالكها ، مدينة واحدة ذات طابع واحد يميزها من سائر المدن ، ولن تحيط بها علما على الوجه الأوفى ، إلا إذا وضعت إصبعك على ذلك الطابع المميز الذى يكون بمثابة ينبوع تنبثق منه الخصائص التفصيلية كلها ، على أن تحديد الطابع الأساسى المميز للمدينة الكبرى — وللمفكر الكبير — مرهون باجتهاد المفسرين فى التأويل ، وهم قد يتفقون فيه ، أو يختلفون عليه كثيراً أو قليلاً .

وچون ديوى هو من عمالقة الفكر المعاصر ، أحاط فى كتبه الكثيرة بشتى معالم الحياة الثقافية التى يحياها عالم اليوم . والكتاب الذى نحن بصدده الحديث عنه الآن ، هو من أهم ما قد أنتجته قريحته ، كتبه ليحاول به أن يفسر الفنون تفسيراً يتفق مع وجهة نظره العامة ؛ فعلى أى ضوء ياترى يجمّل بنا أن ننظر إليه لنفهمه ؟ . . . إننى لأحسب أن المهمة الكبرى التى جاء ديوى ليؤديها فى حياتنا الثقافية ، أو قل إن الطابع الرئيسى الذى يميزه ويلقى الضوء على مؤلفاته جميعاً ، هو محاولته أن يمحو الفجوات التى أصبحت — فى كل ناحية من نواحي الفكر المعاصر — تشطر الحقيقة الواحدة شطرين بحيث تحيلها إلى ثنائية تولد بين الناس ضرورياً من الصراع تضر ولا تنفع ، لأنها تنتهى إلى تفتيت الثقافة وتمزيق الخبرة الحيوية تفتيتاً وتمزيقاً يضيعان

على الناس ما كان ينبغي أن ينعموا به من وحدة الحياة ، في حدود الفرد الواحد ، وفي نطاق الأمة الواحدة ، ثم في مجال الإنسانية بأسرها .

وإن القارئ لتكفيه نظرة عجل إلى ما يصطرع عليه رجال الفكر في عصرنا ، ليرى هذه الثنائية — أو هذه الثنائيات الكثيرة — التي نشير إليها ؛ فصراع عنيف بين أنصار المادة وأنصار الروح ، بين عالم الواقع من جهة وعالم القيم المثل من جهة أخرى ، بين الفكر والعمل ، بين الغايات والوسائل ، بين الفرد والجماعة ، بين الأمة والإنسانية ، بين الشرق والغرب . . وما لا آخر له من ضروب الشقاق ، حتى لقد يسارع إلى ظننا أن هذه هي طبيعة الأمور الأصلية ، وأنه لم يمر على الفكر الإنساني مرحلة خلت من مثل هذه الثنائيات ، مع أن حقيقة الأمر — في نظر جون ديوى على الأقل — هي أن عصرنا وحده هو الذى أصيب بهذا التصدع ، وأن سوا الف العصور قديمها ووسيطها قد نعمت بشيء من الائتنام والتجانس والوحدة ، كان من شأنه أن يشعر الإنسان بالروابط الوثيقة العميقة التي تربطه بالناس وبالطبيعة على السواء ، على خلاف إنسان هذا العصر في شعوره بالانفراد والغربة ، حتى لكأن الناس من جنس غير جنسه ، ولكأن الطبيعة دار ليست بداره .

وينهض جون ديوى يقاوم هذه الانقسامات المصطنعة في حياة الإنسان ، فتراه في ميدان التربية — مثلاً — يصول صولة الغاضب الناقم على الأوضاع الراهنة ، داعياً إلى أن يكون مدار التربية كلها هو شخص التلميذ نفسه ، لا المادة المدروسة كما كانت الحال من قبل ، فعلى نشاط التلميذ واهتماماته الطبيعية نقيم العملية التربوية حتى لا يشعر المتعلم أن مواد الدراسة شيء لا شأن له به ، وإنما أقحمت عليه إقحاماً ، وأرغم هو عليها إرغاماً ، وبهذا تنمو شخصية الناشئ من الداخل نمو الكائن الحى السليم ، وكذلك في مجال المنطق ترى ديوى يصول مرة أخرى صولة الغاضب الناقم على الانقسام التقليدى بين « الصورى » و« المادى » ، أعنى الانقسام بين ما هو فكر نظرى

خالص من جهة وبين التطبيق العملى من جهة أخرى ، فها هنا أيضاً يحاول فيلسوفنا أن يبين أن الفجوة بين الطرفين مصطنعة لآساس لها من طبائع الأمور ، وأن الفكرة لا تستحق أن تسمى باسمها هذا ، ما لم تكن بمثابة خطة للعمل . وإذن فالفكر النظرى والتطبيق العملى طرفان من شوط واحد . وعلى ضوء هذا فلننظر إلى الكتاب الذى بين أيدينا ، كتاب « الفن خبرة » لئرى جون ديوى مرة أخرى يصول فى ميدان جديد صولة الغاضب الناقم على الأوضاع القائمة ، التى يراد لنا فيها أن نفصل بين الفن من جهة وبين مجرى الحياة الواقعة من جهة أخرى ، إلى الحد الذى قد حمل رجال الفن أنفسهم على أن ينظروا إلى النشاط الفنى وكأنه فاعلية تخص صاحبها وحده ، سواء صادف القبول عند بقية أفراد المجتمع أو لم يصادف ؛ إذ الفنان — فى ظنهم — منفرد متوحد بطبيعة ميوله وبحكم كونه فناناً ، ومن هنا نشأت مدارس كثيرة تجعل العمل الفنى تعبيراً عن ذات الفنان وحده ، وإذن فلا غرابة أن تشيع بين النقاد تفرقة غريبة بين ما يسمونه بالفنون الجميلة من ناحية ، وما يسمونه بالفنون النافعة من جهة أخرى ، والتفرقة عندهم قائمة على أساس أن الفن الجميل — بحكم التعريف — هو ما يتزه عن المصالح العملية ؛ فالشاعر لا ينظم شعره ، والمصور لا يرسم لوحته « لينتفع » أحد بذلك الشعر أو بهذا التصوير ، بل ينتشى من وجد فى نفسه نشوة عند سماعه للشعر أو عند رؤيته للوحة المصور .

ها هنا يقول ديوى : إن طبائع الأمور ليست على هذه الصورة الشاذة . فانظر إلى أطوار التاريخ الأولى ، تجد الفنان منغمساً إلى أذنيه فى اهتمامات الناس ، ينتج الفن الذى يؤدى مهمة حيوية فى حياتهم الحارية ، فالبناء يبنى لهم المعبد ، والمثال ينحت التماثيل للمعبد ، والمصور يرسم رسومه على جدران المعبد ، والموسيقى والشاعر ينغمان الأنغام والأناشيد التى يترنم بها المتعبدون ، أفرأيت — إذن — إلى أى حد كان الفنان والناس وحدة واحدة ؟ ويعيشون خبرة

واحدة ؟ . . . ولبث الحال هكذا في العصور القديمة وفي العصور الوسطى على السواء ، فالفنون على اختلافها تخدم أغراض الناس الرئيسية من تعبد ، وإقامة حفلات في اللحظات الهامة كالحظة الولادة ، ولحظة الزواج ، ولحظة الموت ، يبنى مهندسو العمارة الكاتدرائيات أو المساجد ، بوحى من حاجات الناس ، ويزخرف المصورون ، وينشد المنشدون ، ويقص القصاصون ما يلقي عند الناس اهتماماً أشد الاهتمام ، وهوى أعمق الهوى .

ويحلل ديوى الخبرة الحية التي يتمرس بها الكائن الحى ، والتي هي من الحياة الفنية صميمها ولها ، فيقول إن الخبرة محال أن تتم دورتها داخل كيان الفرد الواحد منعزلاً عما حوله ، بل هي تفاعل بينه وبين بيئته ، والبيئة ذات جانبين : بيئة اجتماعية قوامها التقاليد والنظم الاجتماعية ، وبيئة طبيعية قوامها المعالم المادية التي يعيش الإنسان في محيطها ؛ على أن العلاقة بين الإنسان وبيئته لا تنتج خبرة - وبالتالي لا تنتج فناً - إلا إذا كان بينه وبينها ما يشبه الصراع الذى ينتهى بأن يحقق الإنسان ما يبتغى ، فلو كانت البيئة مطواعة إلى الحد الذى يجد فيه الإنسان كل رغباته محققة بغير عناء ، أو لو كانت البيئة عسيرة بحيث يستحيل على الإنسان أن يحقق لنفسه فيها رغبة ، لما أنتج الإنسان شيئاً ؛ لأنه فى الحالة الأولى يحيا حياة النائم الحالم ، وفى الحالة الثانية يكون فناؤه الوشيك محتوماً ، وإذن فالحالة المثلى هي التي تقع بين هذين الطرفين ؛ توتر يدفع إلى النشاط ، ثم تحقيق للغاية المنشودة فيزول التوتر ، وبعده توتر جديد وإشباع جديد وهلم جرا .

تلك هي « الخبرات » - ونقول خبرات بالجمع ، لأن كل حالة على حدة خبرة قائمة بذاتها - تلك هي الخبرات التي من تسلسلها تنشأ الحياة وتنمو ، على أن الإنسان فى كل « خبرة » جديدة يجد نفسه إزاء موقف مشكل يريد أن يحل ما فيه من إشكال ، فتراه عندئذ يسترشد بخبراته السابقة فى الطريقة التي يعيد بها تشكيل المواد التي حوله تشكيلاً يحقق له الحل

المنشود ، لكنه لو اكتفى في الحل بالخبرات السابقة وحدها كان العمل آلياً يتم بحكم العادة ، أما إذا اهتدى بالخبرات السابقة اهتداء لا يغنيه عن القيام بتصرف جديد ، فهذا هنا تكون الخبرة « فريدة » جديدة ، وهي الخبرة التي يجوز لنا وصفها بأنها خبرة ذات طابع جمالي ؛ لأنها مجال تحقيق يعبر فيه الإنسان عن ذاته التي تختلف عن سائر الذوات من حيث تناولها للعناصر التي تحيط بها .

وإنه لمن أهم الأمور هنا أن نلاحظ أن الفعل لا يكون جمالياً إذا جاء نتيجة للضغط الخارجي وحده ، بحيث ترى التوتر الحادث نتيجة لذلك الضغط ينطلق وينفجر دون أى جهد في تنظيم المواد المحيطة ، فلو انفجر الإنسان ضاحكاً أو باكياً مستجيباً لعامل من عوامل بيئته ، لما كان ضحكه أو بكائه « فناً » على الرغم من أن الفعل قد أزال التوتر الناشئ ، إذ لا بد من عملية « تنظيم » للمواد التي يجد الإنسان أنها مؤدية إلى تحقيق ذاته ، وهكذا نرى أن الوقفة « الجمالية » يتوافر فيها اتصال الفرد بمحيطه الخارجي من جهة ، ثم تفرد في الطريقة التي يستجيب بها لهذا المحيط الخارجي من جهة أخرى ، وقد تسأل : لو كان الأمر كذلك فلماذا لا نكون جميعاً من رجال الفن ، إذ ما من واحد فينا إلا ويقف هذه الوقفات من بيئته أنا بعد آن ؟ ما من واحد منا إلا وقد غضب أو أحب أو كره ، ثم تصرف في العناصر المحيطة به على النحو الذي رآه هو مستجيباً لحالة غضبه أو حبه أو كراهيته ، وجوابنا عن هذا السؤال يحدد أخص خصيصة للعمل الفني بمعناه الصحيح ؛ فالذي ينقص معظم الناس لكي يكونوا من مبدعي الفنون ، ليس هو الانفعال الفطري ، فذلك مغرور في جبلة الكائن الحي ، وليس هو المهارة في أداء الفعل الذي يوائم ذلك الانفعال ، فذلك في وسع الكثرة الغالبة منا ، لكنه هو القدرة على تحويل الفكرة الغامضة أو الانفعال الغامض تحويراً يسلكه في إحدى المواد الخاصة ، كاللفظ (إن كان الفن أدباً)

أو اللون (إن كان الفن تصويراً) أو الحجر (إن كان الفن نحتاً أو عمارة) — فالحب الفنان — مثلاً — تراه يبحث عن مادة غير موضوع حبه المباشر ، بحيث يجد تجانساً بين تلك المادة المختارة وهذا الموضوع المباشر ، فقد يختار — مثلاً — سيول الماء الجارفة ، أو نجوم السماء الساهرة ، أو زهرات الربيع الياقة ، يختارها ليدبر انفعاله حولها على نحو يحس فيه موازنة بين هذه الصورة الجديدة وبين الحالة الانفعالية المباشرة الأولية ، فافرض — مثلاً — أن الفنان المحب حزين لأنه فقد حبيبته ، فلو ترك نفسه للانفعال الأولى وطريقة استجابته الفطرية لبكى وسكب الدمع ، ولكن ذلك لا يكون فناً ، أما إذا التمس في ظواهر أخرى مما يحيط به مادة يصوغها على أى نحو يحقق له تفرغ شحنته الانفعالية صياغة تقتضى التنظيم ، فهو عندئذ الفنان في التعبير عن حزنه ، على ألا يفوتنا أن هذا التعبير الفني عن الحزن إنما هو وثيق الصلة بالاستجابة الطبيعية للحزن ، وهى البكاء مثلاً ، فما ذلك التعبير الفني إلا امتداد لهذه الاستجابة الطبيعية ، بينهما من الصلة ما بين جذور الشجرة وثمراتها الناضجة ، فهذا وذلك معاً لصيقان بالخبرة الحية التى تجعل من الإنسان كائنًا متفاعلاً مع محيطه الذى يعيش فيه .

إن الوسيلة الوحيدة التى ترأب لنا التصدع الخطير فى حياتنا الثقافية كلها ، ذلك التصدع الذى يشطر كل حقيقة شطرين متعاندين بغير داع يستوجب هذا التفكك ، أقول: إن الوسيلة الوحيدة التى تعيد لنا الحياة الموحدة المتناسكة إزاء أنفسنا وإزاء العالم ، هى أن نقف من أمورنا وقفة جمالية بالمعنى الذى أراده ديوى ، وهو أن تكون وسائطنا الموصلة إلى غاياتنا نابعة من باطن ذواتنا من جهة ، وأن تكون هى نفسها العناصر التى تتألف منها الغاية المتحققة من جهة أخرى ، وأما إذا كانت وسائطنا المختارة خارجية عنا وليست مقصورة لذاتها كأنما هى جزء من الهدف المنشود ، فعندئذ يكون التصدع فى الحياة ، وشرح ذلك أن الوسائط حزبان ، فإما أن يكون

الوسيط أمراً غير مرغوب فيه لذاته وإنما نضطر إلى اتخاذه ليوصلنا إلى أغراضنا ، وإما أن يكون هو نفسه اللحمة والسدى اللذين منهما يتألف المقصود ، فثلاً قارن بين طالب يدرس دروسه بغية النجاح في الامتحان ، حتى إذا ما عرض عليه أن يعطى شهادة النجاح بغير دروس يدرسها لما تردد في القبول ، قارنه بطالب آخر يدرس دروسه لأنها مبتغاة في ذاتها ، وإذا هي في النهاية تحقق له النجاح أيضاً ، فالطالب الثانى وحده — دون الأول — هو الذى يقف وقفة جمالية فيها خبرة موحدة ، والذى يوحدنا طابع كينى يشيع فيها فيجعل أولها مرتبطاً ارتباطاً ذاتياً باطنياً بآخرها ، أو قارن بين عامل يعمل لا للذة العمل ، بل ابتغاء الأجر الذى ينفق منه على معاشه ، حتى إذا ما عرض عليه أن يعطى ذلك الأجر بغير عمل لما تردد في القبول ، قارنه بعامل آخر يجد النشوة في عمله — كالفنان — لأنه جزء منه ومتصل بخبرته الداخلية اتصالاً حميماً ، بحيث لو قيل له : هاك الثمن الذى تريد أن تباع ثمرة عملك به ، فلا حاجة بك إلى المضى في العمل إلى نهايته ، لأنى . لأنه كالألعاب ، ينشد اللعب ذاته قدر ما ينشد نتيجته التى قد يتأدى إليها .

هذا هو المعيار الذى نقيس به الحياة السوية السليمة ، أن تكون الوسيلة المنتقاة جزءاً من الغاية المنشودة ، كما يكون اللون الذى يختاره المصور الفنان وسيلة لبناء الصورة ، وهو نفسه الصورة ، فإن تحققت لنا حياة هذه وسائطها وغاياتها كانت هى الحياة التى لا غربة فيها عن طبائعنا الأصيلة ، وبالتالي فلا قلق ولا تصنع ولا افتعال ، بل حياة يجد فيها الإنسان نفسه وجوداً مليئاً كاملاً متسقاً مع الكل الذى يحتويه ، وإنها حياة يتحد فيها المرء مع نفسه أولاً ، ومع أفراد أمته في مجموع واحد ثانياً ، ومع سائر أفراد البشر في أسرة واحدة ثالثاً وأخيراً .

والحق أن حسن الحظ شاء لهذا الكتاب العظيم أن يتناوله بالترجمة أستاذ
قدير هو الفيلسوف ، وهو الفنان ، وذلك هو الأستاذ الدكتور زكريا
ابراهيم الذى عرفناه بمؤلفاته فى الفلسفة وفى الفن كاتباً مفكراً حساساً
يكتب ما يحس ، ويحس ما يكتب ، فتجىء كتابته نابضة بالحياة ، وهكذا
جاءت ترجمته للكتاب الذى بين أيدينا : « الفن خبرة » .



النصر المجنح (متحف اللوفر)

الفصل الأول

المخلوق ^{حي}ي

إنه لمن سخرية المفارقات التي طالما صاحبت سير الأمور ، أن يكون وجود الآثار الفنية التي يتوقف عليها تكوين أية نظرية جمالية قد وقف حجر عثرة في سبيل قيام نظرية تدور حول تلك الآثار نفسها . والسبب في ذلك أن هذه الأعمال الفنية إنما هي منتجات توجد في الخارج وجوداً مادياً . وقد دأب التصور الشائع على التوحيد بين العمل الفني والبناء أو الكتاب أو اللوحة أو التمثال ، من حيث إن هذه كلها إنما توجد على حدة خارج نطاق التجربة البشرية . ولما كان العمل الفني الحقيقي هو ما يصنعه الإنتاج الفني من الخبرة ، أو ما يستحدثه في صميم الخبرة ، فإن النتيجة التي تترتب عليه تجيء غير موافقة للفهم . وفضلاً عن ذلك ، فإن الكمال الذي تتصف به بعض هذه المنتجات ، والمكانة التي تتمتع بها ، نظراً لما حظيت به من إعجاب لا نزاع فيه خلال تاريخ طويل الأمد ، قد عملا على خلق آراء يتفق عليها تقف عائقاً في سبيل قيام أى فهم جديد . والملاحظ أنه عندما يصل الإنتاج الفني إلى المستوى الكلاسيكي^(١) ، فإنه سرعان ما ينزل بوجه ما من الوجوه عن الظروف البشرية التي صاحبت ظهوره إلى عالم الوجود ، كما ينفصل أيضاً عن النتائج البشرية التي ولدها في صميم التجربة الحية الحقيقية .

وحيثما تفصل الموضوعات الفنية عن كل من ظروف نشأتها وشروط فعلها في دائرة التجربة ، فإن ثمة سياجاً منيعاً يجيء فيحيط بها من كل صوب ،

(١) العمل الكلاسيكي هنا هو الإنتاج الذي اعترف له بإمكانته بين الآثار الفنية الخالدة ، دون أن تكون هنا أية إشارة إلى التفرقة بين الكلاسيكية والرومانسية . (المترجم) .

ويسقط حجاباً معتمداً على مدلولها العام — وهو المدلول الذى تهتم النظرية الجمالية بالوقوف عليه — وعندئذ لا يلبث الفن أن يجد نفسه مقصياً فى عالم منغلز تنقطع فيه كل رابطة بينه وبين الأدوات والغايات التى ينطوى عليها كل ما عداه من صور الجهد أو المشقة أو التحصيل الإنسانى . وتبعاً لذلك فإن ثمة مهمة أولية تقع على عاتق كل من يتصدى للكتابة فى فلسفة الفنون الجميلة ، وتلك هى العمل على إعادة أسباب الاتصال بين صور الخبرة فى حالات تركزها وتهذبها ، ألا وهى الأعمال الفنية ، وبين الأحداث والأفعال والآلام اليومية التى تكون — باعترافنا جميعاً — صميم التجربة . والواقع أن قمم الجبال لا تطفو فى الهواء دون أن ترتكز على أى شىء ، كما أنها لا تستند إلى الأرض أو تقوم على دعائمها فحسب وإنما هى الأرض نفسها فى مظهر من مظاهر فعاليتها . وليست مهمة المشتغلين بدراسة طبيعة الأرض ، من جغرافيين وجيولوجيين ، سوى العمل على إيضاح هذه الواقعة والكشف عما تنطوى عليه من مضمونات عديدة . وثمة مهمة مماثلة تقع على عاتق الباحث النظرى الذى يريد أن يعرض لدراسة الفن الجميل من وجهة نظر فلسفية .

ولو أننا ارتضينا التسليم بهذا رأى ، ولو حتى على سبيل التجريب المؤقت ، لرأينا أن ثمة نتيجة تترتب عليه قد تبدو لنا لأول وهلة غريبة مذهلة ، ذلك أننا إذا أردنا أن نفهم معنى المنتجات الفنية ، كان علينا أن نتناساها إلى حين ، وأن ننصرف بكل اهتمامنا عنها ، لكى نرتد إلى ما فى التجربة من قوى وظروف مألوفة ننكر عليها فى العادة كل طابع جمالى . ومعنى هذا أننا لن نستطيع الوصول إلى أية نظرية فى الفن ، اللهم إلا بطريقة غير مباشرة . والواقع أن البحث النظرى إنما يهتم بالفهم والاستبصار ، ولكنه لا يخلو من علامات تعجب أو أمارات إعجاب ، فضلاً عن أنه يولد تلك السورة الانفعالية التى نطلق عليها غالباً اسم (التقدير الفنى) .

حقاً إن فى استطاعة المرء أن ينتشى بالأزهار فى أشكالها الملونة الجميلة وشذاها العطر الرقيق ، دون أن تكون لديه أية معرفة نظرية عن النباتات . ولكن من المؤكد أنه إذا حاول المرء أن يشرع فى فهم عملية إزهار النبات ، فإنه لن يلبث أن يجد نفسه مضطراً إلى الكشف عن مظاهر التفاعل التى تتم بين التربة والهواء والماء والضوء ، بوصفها الشروط الأساسية لنمو النباتات .

إن البارثونون — باعترافنا جميعاً — عمل فى عظيم^(١) . ومع ذلك فإنه ليس لهذا العمل أى اعتبار جمالى ، اللهم إلا إذا استحال إلى « خبرة » بالنسبة إلى موجود بشرى . وإذا كان للمرء أن يتجاوز دائرة المتعة الشخصية ، لكى يعمل على تكوين نظرية يتناول فيها بالبحث جمهورية الفن الكبرى التى لا يعدو أن يكون هذا البناء فرداً فيها ، فسيكون عليه فى لحظة ما من لحظات تأمله ، أن يصرف نظره عن البناء نفسه ، لكى يرتد إلى المواطنين الأثينيين بصخبهم ونقاشهم وحساسيتهم الحادة ، أولئك المواطنين الذين كان الحس المدنى يختلط عندهم بالديانة المدنية ، التى جاء المعبد تعبيراً عن خبرتهم الخاصة بها ، أولئك المواطنين الذين شيدوا هذا البناء ، لا ليكون عملاً فنياً ، بل ليكون مجرد نصب تذكارى مدنى . وحين يرجع المرء إلى هؤلاء الأثينيين ، فإنه إنما يرجع إليهم بوصفهم موجودات بشرية كانت لديها حاجات تمثلت على صورة رغبة فى تشييد هذا البناء ، وتم إشباعها من خلال هذا البناء نفسه . ومثل هذا البحث يختلف بطبيعته عن ذلك الجهد الذى قد يقوم به عالم الاجتماع حين يجد فى أثر بعض المواد الخاصة التى تناسب أغراضه . وإن كل من يتصدى للقيام ببحث نظرى يدور حول الخبرة الجمالية المجسمة فى البارثونون ، ليجد نفسه مضطراً إلى العمل على إدراك

(١) بارثونون : أشهر معبد من معابد أثينا ، وكان مكرساً لعبادة الإلهة أثينا Athena . والمعبد مشيد بأكمله من الرخام تشييداً رائعاً ، وهو مبني على الطراز الدورى ، وقد زينه بالنقوش المثال المشهور فيدياس . (المترجم) .

ذلك العنصر المشترك بين كل من الشعب الذى احتل هذا المعبد مركزاً هاماً فى صميم حياته — يستوى فى ذلك أن يكون أفراده مبدعين أم مجرد متذوقين — والشعب الذى نلقاه اليوم فى بيوتنا وطرقنا نحن أنفسنا .

والواقع أننا إذا أردنا أن « نفهم » الظاهرة الحالية فى أسنى صورها التى ظفرت من الناس بالقبول ، فلا بد لنا من أن نبدأ بدراستها فى شكلها الخام ، أعنى فى الأحداث والمناظر التى تستوقف بصر الإنسان أو سمعه ، مثيرة اهتمامه ، ومولدة لديه نوعاً من المتعة حين ينظر وينصت . والمشاهد التى تستأثر بانتباه الجمهور هى منظر سيارة إطفاء الحريق وهى تندفع بكل قوة ، ومنظر الآلات الضخمة التى تحفر حفراً هائلة فى الأرض ، ومنظر الإنسان ، وهو يتسلق حوائط الأبراج العالية كأنه الذباب ، ومنظر الرجال المعلقين فى الهواء فوق عوارض خشبية وهم يقذفون ويلتقطون قطع الحديد الملتببة المحمرة . ولن يتسنى لنا أن نقف على أصول الفن فى صميم الخبرة البشرية ، اللهم إلا إذا استطعنا أن نرى كيف تؤثر رشاقة لاعب الكرة — حين يسدد ضربته القوية — فى جمهور المتفرجين ، أو إذا أمكننا أن نلاحظ مدى اغتباط ربة البيت باهتمامها بزرعها ، ومدى حرص زوجها على الاهتمام برقعة العشب الأخضر أمام بيته — ومدى انهماك الجالس إلى جوار المدفأة فى تأريث الوقود المشتعل ، ومشاهدة اللهب المتصاعد ، ومراقبة قطع الفحم وهى تتساقط . ولو سئل مثل هؤلاء الناس عن مبررات أفعالهم ، لكان فى وسعهم بلا ريب أن يردوا عليها بالأجوبة المعقولة . فالشخص الذى حرك قطع الوقود الملتبب فى المدفأة لن يجد صعوبة فى أن يقول إنه فعل ذلك لتأريث النار وزيادة سعيها ، ولكن من المؤكد مع ذلك أنه أيضاً مأخوذ بسحر تلك الحركة اللونية الزاهية التى تجرى على قدم وساق أمام ناظره : حركة التغير التى يشهدها بعينه ، ويشارك فيها بخياله ، فهو إذن أبعد ما يكون عن التأمل السلبي البارد ، أو هو لا يقف موقف الناظر

المتحجر الجامد . وإذا كان كولردج (١) قد قال عن قارئ الشعر : « إنه لا ينبغي أن يكون الحافز الرئيسى له على المضى فى طريقه ، هو مجرد الدافع الآلى للشوف وحب الاستطلاع ، أو مجرد الرغبة التى لا يقر لها قرار فى الوصول إلى حل نهائى ، بل النشاط السار الممتع الذى تنطوى عليه الرحلة نفسها » ، فإن هذه العبارة لتصدق أيضاً (بطريقة أو بأخرى) على كل أولئك الذين يستغرقون استغراقاً سعيداً فى ضروب متعددة من النشاط الذهنى أو الجسمى .

إن الميكانيكى الذكى الذى يستغرق فى عمله إلى حد الاندماج ، ويحرص على أدائه بكل إتقان ويجد لذة كبرى فى صنعة يده ، ويعنى كما لو كان يكن لها حباً حقيقياً ، إنما يمارس نشاطاً فنياً بمعنى الكلمة . والفارق بين مثل هذا العامل وبين الصانع الأخرق المهمل الذى لا يكثر بعمله ، إنما هو فارق ضخيم قد لا يقل شأنًا فى المتجر عنه فى الرسم . وقد يحدث فى كثير من الأحيان ألا يروق هذا الإنتاج أو ذاك للحساسية الجمالية التى يتمتع بها أولئك الذين يستهلكونه . ولكن اللوم فى ذلك قد لا يقع على العامل نفسه بقدر ما يقع على أحوال السوق التى جعل لها هذا الإنتاج . ولو تغيرت الظروف ، والفرص ، لكان فى الإمكان إنتاج أشياء ترتاح لمراها العين كذلك التى كان يصنعها قديماً أرباب الحرف اليدوية من الصنائع المهرة .

والملاحظ أن الآراء التى تعزل الفن بوضعه فوق منصة بعيدة قد انتشرت انتشاراً واسعاً ، واندست ببراعة بين عامة الناس ، لدرجة أن الكثيرين منهم قد يجزعون ، بدلا من أن يغتبطوا ، لو قيل لهم إنهم يستمتعون بتسلياتهم العرضية - جزئياً على الأقل - بسبب ما تنطوى عليه من صبغة جمالية . أما الفنون التى تتسم اليوم فى نظر الرجل العادى بأكثر قسوة من الحيوية ،

(١) كولردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) شاعر إنجليزى مشهور مهد لظهور الحركة الرومانسية حتى قبل بيرون ، وله قصائد غنائية رائعة ، لعل من أهمها قوبلاى خان التى قيل إنه كتبها أثناء نومه . (المترجم)

فهى أشياء لا يدخلها هو فى عداد الفنون ، كما هى الحال مثلاً بالنسبة إلى السينما ، أو موسيقى الجاز ، أو الرواية الهزلية ، أو ما تسرده عليه الصحف عادة من أفاصيص الحب والحريمة ومغامرات أهل العصابات . والواقع أنه لما كان الشيء الذى يعدّه فناً قد أودع فى المتاحف والمعارض ، فليس بدعاً أن يلتبس ميله القوى إلى الخبرات السارة فى ذاتها منفذاً طبيعياً له فيما تمده به البيئة العادية . وكثير من الأشخاص الذين يعارضون التصور المتحفى للفن ما زالوا مع ذلك يسلمون بالفكرة الخاطئة التى صدر عنها هذا التصور . وذلك لأن رأى الشائع بين الناس قد كان ثمرة لعملية فصل تم فيها عزل الفن عن موضوعات الخبرة العادية ومشاهدها وهى تلك الخبرة التى يفخر كثير من الباحثين والنقاد بالتمسك بها والتوسع فيها . والملاحظ أنه حين تتوثق الصلة بين نخبة الموضوعات المتتقة الممتازة وبين منتجات الحرف العادية ، فهناك يكون تقدير تلك الموضوعات على أشده ، ويكون انتشار التدوق الفنى على أوسع مدى . أما حين تبدو الموضوعات التى يعترف الخاصة بأنها أعمال فنية رائعة ، أموراً هزيلة فى نظر العامة من الناس ، نظراً لبعدها عن متناولهم ، فهناك قد يحاول الميل الجمالى إشباع نهمه بالالتجاء إلى الموضوعات الرخيصة المبتذلة .

وإذا كانت هناك عوامل قد عملت على تمجيد الفن (الجميل) بوضعه فوق منصة عالية نائية ، فإن هذه العوامل لم تنشأ فى أحضان الفن نفسه ، فضلاً عن أن تأثيرها ليس وقفاً على الفنون وحدها . والظاهر أن لكلمتى «الروحانى» و«المثالى» فى نظر الكثيرين هالة من الرهبة الممزوجة باللاواقعية فى حين أصبحت كلمة «المادة» - على العكس - لفظاً محتقراً يحتاج موضوعه إلى تفسير أو تسويغ . والقوى التى عملها هنا إنما هى بعينها تلك القوى التى أدت إلى استبعاد كل من الدين والفن من مضمار الحياة العامة أو حياة الجماعة . وهذه القوى قد أحدثت على مر التاريخ ما لا حصر له

من ضروب التفكك والانقسام فى صميم الحياة والفكر الحديثين، حتى لقد كان من المستحيل على الفن وحده أن ينجو من مثل هذا التأثير . ولسنا فى حاجة إلى أن نجوب أفاصى الأرض أو أن نرجع القهقرى آلاف السنين، لكى نلتقى بأناس يعدون كل ما من شأنه أن يزيد من حدة إحساسهم بالحياة المباشرة موضوعاً لإعجاب شديد . وقدماً كان التشريط الجسمى والريش المتموج ، والملابس المزخرفة ، والحلى الزاهية المصنوعة من الذهب والفضة ، أو من الزمرد واليشم ، كان كل هذا داخلاً فى تكوين مضمون الفنون الجمالية . وأغلب الظن أنه لم يكن يقتن به أى مظهر من مظاهر الابتذال الذى نلمحه اليوم لدى بعض الطبقات المتباهية حين تستعرض على الملأ موضوعات مماثلة . كذلك كانت تصنع الأدوات المنزلية وأثاث الحيام والبيوت ، والسجاجيد ، والحصائر ، والأواني ، والأوعية ، والأقواس ، والرماح بشىء كثير من العناية والتأنق ، حتى إننا اليوم أصبحنا نتصيد كل تلك المنتجات ونضعها موضع الصدارة فى متاحفنا الفنية . ومع ذلك فإن مثل هذه الأشياء لم تكن فى زمانها الأصلى ومكانها الخاص سوى أشكال مجملة أو صور منقحة من عمليات الحياة اليومية . فلم تكن هذه الموضوعات موضوعة على حدة فى مكان قصى مجهول ، بل كانت مندمجة فى صميم الحياة الاجتماعية بما فيها من تفاخر بأفعال البطولة ، ومظاهر العضوية الجماعية أو القبلية ، وعبادة الآلهة ، وأعياد الطعام وأعياد الصوم ، والحرب ، والصيد ، وشتى المواقف الدورية التى تنغم مجرى الحياة .

إن الرقص والتثيل الصامت — وهما الأصل فى فن المسرح — لم ينتعشا إلا بوصفهما جزءاً من الطقوس والاحتفالات الدينية . أما الفن الموسيقى فقد تردد بكثرة فى لمس الوتر الممدود ، وقرع الجلد المشدود ، والنفخ فى المزامير . وحتى داخل الكهوف ، كانت مساكن الناس مزينة بالصور الملونة التى كان من شأنها أن تستبقي حية أمام الحواس تلك الخبرات

المتعلقة بالحيوانات ، خصوصاً وأن حياة الناس كانت مرتبطة أشد الارتباط بهذه الحيوانات كذلك كانت الأبنية التي تؤوى آلهتهم ، والأدوات التي تيسر لهم الاتصال بالقوى العليا ، تصنع كلها بمهارة فائقة وعناية خاصة . ولكن فنون الدراما والموسيقى ، والتصوير ، والعمارة ، التي كانت تمارس على هذا النحو لم تكن ذات علاقة خاصة بالمسارح ، أو المعارض ، أو المتاحف ، وإنما كانت جزءاً لا يتجزأ من الحياة الجدية التي تجري في جماعة منظمة .

ولم تكن الحياة الجماعية المتمثلة في الحرب ، والعبادة ، والاجتماعات الشعبية تعرف أية تفرقة بين ما كان يميز تلك الأماكن والإجراءات ، وما كانت تضيفه عليها الفنون من لون ، وسحر ومهابة . وكان التصوير والنحت يكونان مع المعمار كياناً عضوياً واحداً ، كما كان المعمار يؤلف كلا واحداً مع الهدف الاجتماعي الذي كانت تخدمه الأبنية . كذلك كانت الموسيقى والغناء جزأين متداخلين مع الطقوس والاحتفالات التي كانت تكمل معنى الحياة الجماعية . أما الدراما فإنها لم تكن سوى مجرد أداة حيوية لبعث الخرافات الشعبية ، أو لإحياء تاريخ الحياة الجماعية . وحتى في أثينا نفسها ، لا يمكننا أن نتصور انتزاع أمثال هذه الفنون من قاعدتها الثابتة في صميم الخبرة المباشرة ، مع احتفاظها في الوقت نفسه بطابعها المعبر أو دلالتها الخاصة . أما عن الرياضة البدنية أو ألعاب القوى ، فإن مثلها كمثل الدراما ، من حيث إنها كانت تمارس للاحتفال بتقاليد الجنس ، وتثبيت دعائم التراث الاجتماعي ، فكانت أداة لتعليم الناس ، وإحياء ذكرى الأجداد ، وتقوية روح العزة والفخر في نفوس المواطنين .

ولم يكن غريباً — في مثل هذه الظروف — أن يتجه تفكير اليونانيين من أهل أثينا — حين راحوا ينعمون النظر في الفن — نحو الرأي القائل بأنه فعل من أفعال التقليد أو المحاكاة . وهذا التصور قد استهدف لكثير من

الاعتراضات . ولكن الانتشار الذى لقيته هذه النظرية إنما هو الدليل القاطع على وجود علاقة وثيقة بين الفنون الجميلة والحياة اليومية ، فإن مثل هذه الفكرة ما كان يمكن أن تثور فى ذهن أحد ، لو أن الفن كان بعيداً كل البعد عن اهتمامات الحياة العادية . والواقع أن هذا المذهب لم يكن يعنى أن الفن هو صورة طبق الأصل من الموضوعات ، وإنما كان يعنى أن الفن يعكس الانفعالات والأفكار المرتبطة بالأنظمة الرئيسية للحياة الاجتماعية . وقد شعر أفلاطون بهذه الرابطة شعوراً قوياً ، حتى لقد أدى به هذا الشعور إلى المناداة بضرورة فرض رقابة على الشعراء ، وأهل الدراما ، والموسيقين . وقد تكون المبالغة هى التى دفعت أفلاطون إلى القول بأن الانتقال من الأسلوب الدورى إلى الأسلوب الليدى فى الموسيقى هو النذير الأكيد بالانهيار المدنى . ولكن أحداً من معاصريه ما كان ليشك فى أن الموسيقى جزء لا يتجزأ من نفسية المجتمع وأنظمتها . بل إنه ما كان يمكن فى ذلك الحين أن تفهم فكرة « الفن للفن » .

وعلى ذلك فإنه لابد من أن تكون ثمة أسباب تاريخية قد عملت على ظهور هذا التصور الانعزالي للفن الجميل . وحسبنا أن نلقى نظرة على متاحفنا ومعارضنا الراهنة التى اعتدنا أن ننقل إليها ونحتزن فيها شتى الآثار الفنية ، لكى نقف على جانب من تلك العلل التى عملت على عزل الفن ، بدلا من اعتباره ظاهرة مصاحبة للمعبد ، والمحكمة ، أو الساحة الشعبية ، وسائر أشكال الحياة المشتركة . وقد يكون فى الإمكان تدوين تاريخ مشوق للفن الحديث بالرجوع إلى تكوين الأنظمة الحديثة الخاصة بالمتاحف وصلات العرض . ولعلنى أستطيع فى هذا الصدد أن أسوق بعض الوقائع البارزة التى تؤكد هذه الحقيقة . فالغالبية العظمى من المتاحف الأوربية (مثلا) هى فى جانب منها آثار تذكارية لقيام القومية والتوسع الاستعماري . وكل عاصمة تحرص على أن يكون لها متحفها الخاص فى النحت والتصوير . الخ فتكرس

جانباً منه لإظهار مناحى عظمتها الفنية الماضية وتخصص الجانب الآخر لعرض الأسلاب التي جمعها حكامها أثناء غزوهم للشعوب الأخرى ، كما هي الحال مثلاً بالنسبة إلى مجموعات الغنائم الموجودة باللوفر من أسلاب نابليون ، ولا شك أن هذه المجموعات إنما تشهد بوجود علاقة وثيقة بين ظاهرة عزل الفن في العصر الحديث ، وظاهرتي القومية والروح العسكرية . ولا نزاع في أن هذه العلاقة قد خدمت في بعض الأوقات غرضاً نافعاً ، كما حدث مثلاً بالنسبة إلى اليابان حيناً كانت بصدد التطبع بروح المدنية الغربية ، فقد استطاعت أن تنقذ جانباً كبيراً من كنوزها الفنية بتأميمها للمعابد التي كانت تضمها .

وقد كان نمو الرأسمالية عاملاً قوياً في نشوء المتحف باعتباره المقر الطبيعي للأعمال الفنية ، وفي رواج الفكرة القائلة بأن هذه الأعمال قائمة بذاتها في استقلال عن الحياة العامة . ولم يلبث الأثرياء الجدد^(١) — وهم تلك الفئة الهامة التي أوجدها النظام الرأسمالي كنتاج ثانوى — أن شعروا بالحاجة الماسة إلى إحاطة أنفسهم بالأعمال الفنية النفيسة من كل نادر باهظ الثمن . وهكذا أصبحنا نلاحظ بصفة عامة أن الهاوى^(٢) النموذجي قد صار هو بعينه الرأسمالى النموذجي . فهذا الرجل الثرى إنما يجمع اللوحات ، والتماثيل ، والحلى الفنية ، لكي يدعم مركزه في مضمار الثقافة الرفيعة ، على نحو ما يفعل في ميدان المال حينما يعمل على زيادة رصيده من الأسهم والأوراق المالية لتقوية مركزه في مضمار الحياة الاقتصادية .

ولم يقتصر الأمر على الأفراد ، بل لقد أصبحت الجماعات والشعوب تحرص على إظهار حسن ذوقها الثقافى ، ببناء دور الأوبرا ، وتشيد المتاحف ، وإقامة المعارض . وهذه كلها إنما تشهد بأن الجماعة ليست مستغرقة بتامها

(١) في الأصل بالفرنسية (nouveaux riches) وهم « أغنياء الحرب » كما نقول عادة .

(٢) « الهاوى » هنا هو جامع التحف ، أى الرجل الذى يحرص على اقتناء أمكن الأعمال الفنية وأنفسها . (المترجم) .

في مسائل الثروة المادية وحدها ، وإنما هي على استعداد أيضاً لأن تنفق جانباً من مواردها لرعاية الفن . ومن هنا فإنها تشيد تلك الأبنية ، وتودع فيها المقتنيات المختلفة ، على نحو ما تفعل اليوم حين تبنى كاتدرائية . وإن هذه الأشياء لتعكس المركز الثقافي الممتاز وتعمل على دعم أركانه ، ولكن انفصالها عن الحياة الجمعية إنما يعكس واقعة هامة ، ألا وهي أن تلك الأشياء لا تمثل جانباً من صميم الثقافة الأصلية التلقائية . فنحن هنا بإزاء ضرب من التعويض الذي يبدو فيه موقف التباهى بالقدسية أو التفاخر بالأفضلية ، ولكن لا نحو الأشخاص من حيث هم كذلك بل نحو الاهتمامات والمشاكل التي تستنفد أغلب وقت الجماعة وطاقاتها .

والملاحظ أن الصناعة والتجارة في العصر الحديث قد اتسع نطاقهما حتى شمل العالم بكل دوله ، وإن محتويات المعارض والمتاحف لتشهد بنمو النزعة الدولية في مضمار الاقتصاد . ولم تلبث سرعة الحركة أوسهولة الانتقال التي غلبت على التجارة والسكان ، نتيجة لتطور النظام الاقتصادي ، أن عملت على إضعاف أو هدم العلاقة القائمة بين الأعمال الفنية والعقلية المحلية *genius loci* التي كانت يوماً تعبيراً طبيعياً لها . وعلى حين أن الأعمال الفنية قد فقدت صبغتها المحلية أو مكانتها الأهلية ، نراها في الوقت نفسه قد اكتسبت صبغة جديدة ، فأصبحت لها مكانتها باعتبارها مجرد نماذج للفن الجميل . وفضلاً عن ذلك ، فإن الأعمال الفنية قد أصبحت تنتج اليوم — شأنها في ذلك شأن كل ما عداها من السلع — للبيع في السوق . وليس من شك في أن الرعاية الاقتصادية التي شمل بها الفن في كثير من الأحيان من جانب جماعة الأثرياء أو بعض أصحاب النفوذ قد لعبت دوراً كبيراً في تشجيع الإنتاج الفني . وليس بمستبعد أيضاً أن تكون بعض القبائل المتوحشة قد لقيت من يشجعون الفن فيها . ولكن المشاهد الآن أن الجانب الأكبر من هذا الترابط الاجتماعي نفسه قد ضاع في غمرة الصبغة اللاشخصية

التي أصبحت تميز السوق العالمية . وإن كثيراً من الموضوعات التي كانت في الماضي ذات معنى أو دلالة ، نظراً لما كان لها من مكانة في حياة الجماعة ، قد أصبحت تعمل الآن بمعزل عن ظروف نشأتها . وتبعاً لذلك فإن هذه الموضوعات قد انفصلت أيضاً عن الخبرة العامة ، وأصبحت لاتصلح لأن تكون سوى مجرد شعارات لذوق ، أو شهادات لنوع خاص من الثقافة .

ونظراً لما طرأ على الأحوال الصناعية من تغيرات ، فقد دفع بالفنان إلى هامش المجتمع بعيداً عن التيارات الأساسية للاهتمام الإيجابي أو النشاط الفعال . والواقع أن الصناعة قد أصبحت ميكانيكية وليس في وسع الفنان أن يعمل بطريقة آلية لخدمة الإنتاج الكبير . فلا بدع إذن أن يصبح اندماجه في الجحى الطبيعي للخدمات الاجتماعية أقل من ذي قبل ، ولاجرم بالتالى أن تظهر في مضمار الجمال نزعة « فردية » من نوع خاص . وهكذا أصبح الفنانون يعتقدون أن المهمة التي تقع على عاتقهم هي أن يضطلعوا بأداء عملهم كما لو كان مجرد وسيلة منفصلة « للتعبير عن الذات » . وخوفاً من أن يستغل إنتاجهم لخدمة القوى الاقتصادية، فإنهم لم يجدوا بداً في كثير من الأحيان من أن يعمدوا إلى المبالغة في هذه النزعة الانفصالية ، إلى حد الشذوذ أو الخروج على المألوف . وقد نتج عن ذلك أن أصبح للمنتجات الفنية طابع الأشياء المستقلة أو الموضوعات الخفية المستورة ، إلى درجة تفوق كل حد .

ولو أننا تصورنا فعل كل هذه القوى مجتمعة ، لأمكننا أن نفهم كيف أن الظروف التي تخلق في العادة تلك الهوة القائمة بين المنتج والمستهلك قد استطاعت أيضاً أن تعمل على خلق هوة مماثلة بين الخبرة العادية والخبرة الجمالية ، وهكذا انتهى بنا الأمر — اعترافاً منا بوجود تلك الهوة — إلى تقبل مذاهب جمالية تقصى الفن في منطقة لاتسكنها أية خليقة أخرى غيره

وتبالغ فى تأكيد الطابع التأملى المحض للظاهرة الجمالية مبالغة تتجاوز كل فهم عقلى ، وكأن هذه الفلسفات عادية أو طبيعية . ثم جاء اختلاط القيم فجعل على زيادة حدة هذا الانفصال . ولم تلبث بعض الاعتبارات الدخيلة ، كلذة الحصول على المجموعات الفنية ، وعرضها على الناس ، واقتنائها والتفاخر بجيازتها ، أن موهت على الناس حقيقة القيم الجمالية . وكان طبيعياً أن تمتد العدوى إلى النقد الفنى نفسه ، فأصبح الناس يهللون لغرائب التقدير ، وروائع الجمال الفنى المتعالى أو الفائق للعقل ، خصوصاً ذلك الفن الذى ينهمك فيه أصحابه دون اهتمام منهم بالقدرة على الإدراك الجمالى فى مضمار الواقع الحسى الملموس .

ولست أريد - مع ذلك - أن أتطرق إلى تفسير اقتصادى لتاريخ الفنون ، كما أننى لا أزعم أن للظروف الاقتصادية علاقة ثابتة أو مباشرة بالإدراك والمتعة ، أو حتى بتفسير الأعمال الفنية الفردية . وإنما أريد أن أبين أن النظريات التى تعزل الفن والتقدير الجمالى ، يوضعها فى نطاق مستقل قائم بذاته ، بعيداً عن شتى ضروب الخبرة الأخرى ، ليست داخلية فى صميم الموضوع نفسه (بمعنى أنها لاتنشأ عن طبيعة الظاهرة الفنية نفسها) ، وإنما هى تنشأ نتيجة لبعض الظروف الخارجية التى تقبل التحديد . ولما كانت هذه الظروف متأصلة فى أنظمة الحياة وعاداتها ، فإنها تعمل عملها بطريقة ناجعة ، نظراً لأنها تؤدى دورها على نحو لا شعورى . ومع ذلك فإن تأثير هذه الظروف لا يقف عند حدود النظرية وحدها ، بل إنه يمتد - كما أوضحت فيما سبق - إلى صميم الحياة العملية ، فيقصى إدراكات جمالية هى بمثابة عناصر ضرورية للسعادة أو يهبط بها إلى مستوى بعض التنبيهات السارة الزائلة أو التأثيرات التعويضية العابرة .

وحتى بالنسبة إلى أولئك القراء الذين قد يروق لهم أن يعارضوا ما سبق لنا قوله ، فإن مستلزمات الأحكام التى سبق لنا تقريرها قد تعينهم على تحديد

طبيعة المشكلة ؛ إذ لابد من إعادة الاستمرار أو تأكيد أسباب الاتصال بين الخبرة الجمالية من جهة ، وعمليات الحياة السوية من جهة أخرى . ولن يتأتى لنا أن نفهم الفن أو أن نقف على وظيفته في صميم الحضارة ، لو أننا جعلنا نقطة انطلاقنا في البحث هي كيل المديح له ، أو لو أننا اقتصرنا منذ البداية على دراسة الآثار الفنية الكبرى المعترف بأنها كذلك . وإنما ينبغي للنظرية التي تلتبس الفهم ، أن تلجأ إلى طريق غير مباشر فترتد إلى الخبرة العادية ، أو السير الطبيعي للأشياء ، حتى تقف على الصبغة الجمالية التي تنطوى عليها مثل هذه الخبرة . أما حين يجعل النظر العقلي نقطة انطلاقه على الأعمال الفنية المسلم بها ، فهناك لابد من أن تكون الظاهرة الجمالية قد عزلت في إطار قائم بذاته ، ولابد من أن تكون الآثار الفنية قد أقيمت في ركن منفرد على حدة ، بدلا من أن ينظر إليها على أنها تمجيد - معترف به من حيث هو كذلك - لأشياء التجربة العادية . وحتى الخبرة الغفل - بشرط أن تكون خبرة أصلية حقيقية - فإنها قد تكون أقدر على إرشادنا إلى الطبيعة الباطنة للخبرة الجمالية من أى موضوع سبق لنا عزله عن كل ما عداه من ضروب الخبرة . ولو أننا سرنا على هدى هذا المبدأ لاستطعنا أن ندرك كيف يطور العمل الفني ، ويبرز أمامنا بصفة خاصة ، تلك العناصر القيمة التي تنطوى عليها أمور الاستمتاع العادى . وعندئذ سوف يتضح لنا أن الإنتاج الفني إنما يصدر عن الاستمتاع بأشياء الحياة اليومية ، حين يتم التعبير عن معنى الخبرة العادية بتمامه ، كما تصدر الأصابع عن منتجات فحم القطران حين تعالج بطريقة خاصة .

وإن النظريات القائمة في الفن لهي أكثر من أن تحصى ، فإذا كان ثمة ما يسوغ اقتراح فلسفة جمالية مغايرة ، كان لزاما علينا أن نتناول الظاهرة الجمالية على نحو جديد . وليس أسير من المزج بين النظريات القائمة أو العمل على تعديلها ، بشرط أن يكون المرء من هواة هذا النوع من التأليف ،

وأما فى رأى فإن العيب فى النظريات القائمة أنها تبدأ من نزعة انفصالية سابقة ، أو من تصور « روحى » للفن يقطع كل صلة بينه وبين موضوعات الخبرة الملموسة . ولكن ليس معنى هذا أن نستبدل بتلك النزعة الروحية نزعة أخرى مادية مبتذلة ، تهبط بالأعمال الفنية الحميلة إلى مستوى وضع ، وإنما لابد من أن نستبدل بها تصوراً آخر يكشف لنا عن الطريقة التى بها تخلع الأعمال الفنية على الكيفيات الماثلة فى التجربة العادية طابعاً مثالياً . وحينما توضع الأعمال الفنية فى سياقها الإنسانى المباشر من التقدير الشعبى ، فإنها تصبح أعمق دلالة وأوسع مدى ، مما لو قدر لنظريات عزل الفن أن تلقى تأييداً عاماً .

والواقع أن أى تصور للفن الجميل ، إذا جعل نقطة بدايته تلك الصلة الوثيقة التى تجمع بين الفن من جهة ، وبين الكيفيات المكتشفة فى الخبرة العادية من جهة أخرى ، فإنه لابد من أن يصبح فى مقدوره إظهارنا على العوامل والقوى التى تساعد على تحويل ضروب النشاط البشرى العادى إلى أمور ذات قيمة فنية ، عن طريق نوع من التطوير الطبيعى السوى . ومثل هذا التطور أيضاً لابد أن يكون فى مقدوره الكشف عن الظروف التى قد تحول دون نمو هذه الضروب المختلفة من النشاط نمواً سوياً عادياً . وقد دأب الباحثون فى النظرية الجمالية على التساؤل عما إذا كان من شأن الفلسفة الجمالية أن تعيننا على تربية ذوقنا الجمالى أم لا . وهذا التساؤل إنما هو فرع من النظرية العامة للنقد ، فإن من شأن هذه النظرية — فيما يبدولى — أن توضح لنا ما الذى ينبغى البحث عنه أو الاهتمام إليه فى صميم الموضوعات الجمالية الملموسة ، وإلا لكان حتماً على هذه النظرية أن تفشل فى أداء مهمتها كاملة . ولكن على أى حال قد يكون من الأسلم لنا أن نقرر أن أية فلسفة للفن لابد أن تصبح عقيماً ، ما لم تنبها إلى وظيفة الفن فى علاقته بما عداه من ضروب الخبرة ، وتظهرنا على الأسباب التى تحول دون تحقيق تلك

الوظيفة على الوجه الأكمل ، وتوضح لنا الظروف التي قد يستطيع الفن في ظلها أن يضطلع بأداء مهمته بنجاح .

وقد يبدو للبعض أن المقارنة التي عقدناها بين ظهور الأعمال الفنية من الخبرات العادية واستخلاص المنتجات القيمة من المواد الخام إنما هي مقارنة غير لائقة ، أو في غير موضعها ، إن لم تكن محاولة فعلية للهبوط بالأعمال الفنية إلى مستوى السلع المصنوعة لخدمة بعض الأغراض التجارية . ولكن بيت القصيد أن أى قدر من الثناء الحامسى الذى قد نكيله لبعض الأعمال الفنية المكتملة لن يعيننا في حد ذاته على فهم أمثال هذه الأعمال أو التمكن من إنتاجها . وإنه لنى استطاعة المرء أن يستمتع بالأزهار ، دون أن يكون على علم بضروب التفاعل التي تتم بين التربة والهواء والرطوبة ، والبذور ، مما يؤدى إلى ظهور تلك الأزهار نفسها . ولكن ليس في استطاعة المرء أن يفهم الأزهار دون أن يدخل في حسابه كل هذه الألوان المختلفة من التفاعل ، وما النظرية إلا نوع من الفهم . فلا بد للنظرية (الجمالية) من أن تهتم بالكشف عن طبيعة إنتاج الأعمال الفنية ، وطريقة الاستمتاع بها في الإدراك الحسى . وهنا يمكننا أن نتساءل : كيف تترقى صناعتنا العادية للأشياء فتستحيل إلى صورة أخرى من الصناعة تتسم بالطابع الفنى الأصيل ؟

كيف يتطور استمتاعنا العادى بالمشاهد والمواقف ، فيصبح إشباعاً من نوع خاص ، ألا وهو ذلك الإشباع الذى يقترن بالخبرة الجمالية في صورتها الحادة ؟ — تلك هى الأسئلة التى لا بد للنظرية من أن تتصدى للإجابة عنها . ولن يكون في الإمكان الاهتمام إلى تلك الأجوبة اللهم إلا إذا كنا على استعداد للبحث عن أصول الفن وجذوره في صميم موضوعات الخبرة العادية التى لا نعلدها في العادة ذات طابع جمالى . وحين نكون قد تمكنا من اكتشاف تلك البذور الفعالة ، فسيكون في وسعنا عندئذ أن نتتبع مسار نموها ، حتى نصل إلى أنسمى صور الفن الراقى المكتمل .

وقد يكون من نافلة القول أن نقرر أننا لا نستطيع أن نوجه - اللهم إلا بطريقة عرضية - نمو النباتات وإزهارها ؛ إذ مهما كان من روعة تلك النباتات ولذة الاستمتاع بها ، فإنه لا بد لنا من أن نعهد إلى تفهم شروطها السببية . ولعل من نافلة القول أيضاً أن نقرر أن الفهم الجمالى - من حيث هو متمايز عن مجرد الاستمتاع الشخصى - مضطر هو كذلك إلى أن يبدأ بالتربة والهواء والنور ، بوصفها الأصل فى نشأة الأشياء التى نعجب بها حالياً . وهذه الشروط إنما هى الشروط أو العوامل التى تجعل من الخبرة العادية خبرة تامة مكتملة ، فإذا ما اعترفنا بهذه الحقيقة ، تضاعف شعورنا بأن علينا أن نواجه مشكلة بدلا من أن نجد أنفسنا بإزاء حل نهائى حاسم . والواقع أنه إذا كان الطابع الفنى أو الجمالى متضمناً بالضرورة فى كل خبرة عادية ، فكيف نفسر عجزه فى الغالب عن اتخاذ صورة واضحة صريحة ؟ لماذا يبدو الفن للكثيرين بضاعة مستوردة من الخارج دخيلة على صميم التجربة ، ولم يميل الجمهور إلى اعتبار الموضوع الجمالى مرادفاً لشيء اصطناعى ؟

إننا لن نستطيع أن نجيب عن هذه الأسئلة ، أو أن نتمكن من تعقب تطور الفن ابتداء من الخبرة اليومية ، اللهم إلا إذا كانت لدينا فكرة واضحة متماسكة عما نعنيه فى العادة حينما نتحدث عن « الخبرة السوية » . ولحسن الحظ أن السبيل إلى بلوغ مثل هذه الفكرة إنما هو سبيل مكشوف واضح المعالم ؛ إذ أن طبيعة الخبرة محددة بالشروط الأساسية للحياة ، حقاً إن الإنسان مختلف عن الطير والدابة ، ولكنه يشترك معها فى الوظائف الحيوية الأصلية ، فضلاً عن أنه مضطر مثلها إلى تحقيق عمليات أساسية من التوافق ، إذا كان له أن يستمر على قيد البقاء . ولما كانت حاجات الإنسان الحيوية هى بعينها حاجات الحيوان ، فإن الإنسان يستمد وسائله فى التنفس والتحرك والإبصار والسمع - أعنى ذلك الدماغ الذى يحقق عن طريقه التآزر بين حواسه

وحركاته — من أسلافه الحيوانيين . فالأعضاء التى يضمن بها لنفسه استمرار البقاء لا ترجع إليه هو وحده ، بل الفضل فيها إنما يعود إلى ألوان من الصراع والكسب حققتها سلسلة طويلة من السلف الحيوانى .

وإنه لمن حسن الحظ أن أية نظرية تتصدى لتحديد مكانة الظاهرة الجمالية فى التجربة لن تكون بحاجة إلى الدخول فى التفاصيل الدقيقة ، حين تبدأ من الخبرة فى صورتها الأولية ، ومعنى هذا أنه حسبنا هنا أن نتجزئ بالخطوط العريضة . والملاحظة الكبرى التى تسترعى انتباهنا فى هذا الصدد منذ البداية هى أن الحياة تجري دائماً فى بيئة ، ولكن ليس فى البيئة فحسب وإنما بسببها أيضاً أومن خلال التفاعل معها . وليس ثمة مخلوق يحيا تحت جلده فحسب ؛ فإن أعضائه الكامنة تحت الجلد إنما هى وسائل اتصال مع ما يمتد فيما وراء إبطاره الجسمى ، مما لا بد له من أن يتكيف معه ، إن عن طريق التلاؤم أو الدفاع أو القهر ، حتى يتسنى له البقاء . والمخلوق الحى معرض فى كل لحظة لأخطار عديدة تهدده من جانب الوسط المحيط به ، وهو مضطر فى كل لحظة إلى الاستعانة بشيء مما فى بيئته حتى يشبع حاجاته . وإذن فإن مصير الكائن الحى ومستقبله مرتبطان بضروب التبادل التى تتم بينه وبين بيئته ، ولكن لا بطريقة خارجية ، بل بأعمق طريقة باطنية .

إن مهمة الكلب حين يلتهم طعامه ، وعواءه حين يضل سبيله أو يجد نفسه وحيداً ، وتحريكه لذنبه حينما يعود إليه صديقه البشرى : كل هذه تعبيرات عن اندماج الحياة فى وسط طبيعى يضم كلا من الإنسان والحيوان الذى استأنسه . وكل حاجة سواء أكانت اشتهاً للطعام أم للهواء النقي إنما هى افتقار أو نقص يشهد — وقتياً على الأقل — بانعدام التكيف المناسب مع البيئة ، ولكنها أيضاً مطلب أو مسعى يتم عن طريق الخروج إلى البيئة لسد النقص واستعادة التكيف ببناء اتزان مؤقت — على أقل تقدير — وما الحياة نفسها سوى مراحل متتابعة يعجز الكائن الحى أثناءها عن ملاحقة سائر الأشياء

المحيطة به لكنه لا يلبث أن يسترد تناغمه معها ، سواء بفعل الجهد أم عن طريق المصادفة المواتية . وهذا الاسترداد فى الحياة النامية لا يمكن مطلقاً أن يكون مجرد عود إلى حالة سابقة ، لأن من شأنه أن يكتسب ثراء وخصباً بفضل حالة التنافر والمقاومة التى يكون قد اجتازها بنجاح . وحينما تكون الهوة التى تفصل الكائن الحى عن بيئته واسعة إلى أقصى حد، فإن المخلوق لابد من أن يفنى ، أما إذا لم يتعرض الكائن الحى لأى تحول وقى يضاعف من حدة نشاطه فإنه عندئذ إنما يقتصر على مواصلة البقاء . ولا تنمو الحياة إلا حين يكون الصراع المؤقت الذى تستهدف له مجرد انتقال إلى حالة توازن أشمل يتحقق بين طاقات الكائن الحى من جهة وطاقات الظروف الخارجية التى يحيا فى كنفها من جهة أخرى .

ولئن كانت هذه الوقائع البيولوجية حقائق معادة ، إلا أنها تنطوى على دلالة هامة ، لأنها تلمس جذور الظاهرة الجمالية فى صميم التجربة . والعالم ملىء بالأشياء التى لا تكترث بالحياة إن لم تكن معادية لها ، بل إن تلك العمليات التى تساعد على استمرار الحياة تميل هى نفسها إلى إشاعة الحلل فى صميم الحياة فتضطرب علاقتها بالبيئة ، ومع ذلك فإنه إذا استمرت الحياة ، وإذا انتشرت وامتدت أثناء استمرارها كان معنى هذا أنها انتصرت على عوامل المعارضة والصراع ، وأنها استطاعت أن تحول تلك العوامل إلى مظاهر متفاضلة لحياة أسمى قوة وأعرق دلالة . وهنا تحدث بالفعل معجزة التكيف العضوى أو الحيوى الذى يتم من خلال الانتشار أو الامتداد (بدلاً من أن يتم عن طريق الانقباض والتلاؤم السلبي) . ونحن نجد هنا بذور الاتزان والانسجام اللذين يتحققان من خلال الإيقاع ، ولاشك أن مثل هذا التوازن لا ينتج بطريقة آلية جامدة ، بل هو إنما ينشأ عن التوتر ، أو بسبب هذا التوتر .

والواقع أن فى الطبيعة - حتى فيما هو دون مستوى الحياة - شيئاً

أكثر من مجرد الصيرورة والتغير ، فإن ثمة « صورة » تتحقق حيناً تيسر بلوغ حالة التوازن الثابت ، حتى ولو كان هذا التوازن حركياً . والتغيرات تتداخل فيما بينها ، ويساند بعضها بعضاً . وحيناً وجد مثل هذا التماسك فلا بد من أن يكون ثمة دوام أو استمرار في البقاء . ولا يفرض النظام من الخارج ، بل هو إنما ينبع من صميم العلاقات القائمة بين الطاقات بعضها ببعض ، أعنى أنه يصدر عن ألوان من التفاعل المنسجم أو المتناسق . والنظام نفسه يتطور ويترقى ، لأنه بطبيعته إيجابي فعال (وليس شيئاً سكونياً يعد دخيلاً على ما يحدث) . وهكذا قد يتمكن النظام من أن يستوعب في صميم حركته الاتزانة أنواعاً أكثر من التغير .

ولا يمكن أن يكون النظام إلا شيئاً جديراً بالإعجاب في عالم مهدد بالفوضى والاضطراب على الدوام ، عالم لا تستطيع فيه المخلوقات الحية أن تبقى على قيد الحياة ، إلا إذا استفادت من أى نظام تلقاه فيما حولها ، وعملت على ضمه إليها أو إدماجه فيها . وفي عالم كعاملنا هذا ، لا بد لكل مخلوق حتى يبلغ مستوى الحساسية ، أن يرحب بالنظام ، فتكون استجابته لأى نظام ملائم يلقاه فيما حوله ، هي الشعور بالانسجام أو التناسق .

ومالم يشارك الكائن الحى في العلاقات المنظمة القائمة في بيئته ، فإنه لن يستطيع أن يضمن لنفسه الاستقرار اللازم للحياة . وحين تجئ هذه المشاركة على أعقاب مرحلة من التمرق والصراع ، فإنها تحمل في ثناياها بذور تحقق شبه جمالى .

والإيقاع الناشئ عن فقدان التكامل مع البيئة ، ثم استرجاع الاتحاد بها ، لا يتوافر عند الإنسان فحسب ، بل هو يكتسب لديه طابعاً شعورياً ، فتصبح الظروف المصاحبة له بمثابة المادة الخام التى يصطنع منها الإنسان أغراضه ومراميه . والانفعال إنما هو الأمانة الشعورية التى تشهد بوجود تصدع ، سواء أكان هذا التصدع فعلياً أم وشيك الوقوع . والتنافر إنما

هو المناسبة التى تدعو إلى التفكير . وأما الرغبة فى استرجاع حالة الاتحاد ، فهى التى تحول الانفعال المحض إلى اهتمام بالموضوعات ، من حيث هى شروط لتحقيق الانسجام . وبفضل هذا التحقق يندمج موضوع التفكير فى صميم الموضوعات ، فيصبح منها بمثابة المعنى أو الدلالة . ولما كان أحرص ما يحرص عليه الفنان إنما هو بلوغ مرحلة الخبرة التى عندها يتم تحقق الاتحاد ، فإنه لا يعرض عن لحظات المقاومة والتوتر ، بل هو بالأحرى يوجه إليها عناية خاصة ، لا لأنه يهتم بها فى ذاتها ، بل لأنه يهتم بما تنطوى عليه من إمكانيات ، محاولاً أن يصل بتجربته الموحدة الشاملة إلى مستوى الشعور الحى . والمشاهد أن رجل العلم — على العكس من الشخص الذى تنسم مراميه بالصبغة الجمالية — يهتم بالمشكلات والمواقف التى يبدو فيها التوتر واضحاً بين مادة الملاحظة والتفكير . حقاً إنه يحرص على حل تلك المشكلات ، ولكنه لا يقف عند هذا الحد ، بل هو ينتقل إلى مشكلة أخرى ، مستخدماً حلاً سبق له الوصول إليه ، كنقطة ارتكاز يستند إليها للقيام بمباحث أخرى جديدة .

وإذن فإن ما يحدد الفارق بين صاحب النزعة الجمالية وصاحب النزعة العقلية إنما هو اختلافهما فى تأكيد الجانب الهام من ذلك الإيقاع المستمر الذى يميز تفاعل المخلوق الحى مع بيئته . أما المكانة القصوى للتجربة عند كل منهما فهى واحدة ، كما أن صورتها العامة هى بعينها . وإذا كان البعض قد ظن أن الفنان لا يفكر ، على حين أن الباحث العلمى لا يقوم بشيء آخر سوى التفكير ، فإن هذه الفكرة الغريبة ليست سوى نتيجة لتحويل فارق فى سرعة الحركة أو نبرة التأكيد إلى فارق فى النوع أو الكيف . الواقع أن للمفكر لحظته الجمالية ، وتلك هى اللحظة التى لا تظل فيها أفكاره مجرد أفكار ، بل تستحيل إلى معانٍ وأودلالات مندمجة فى صميم الموضوعات . كذلك للفنان مشكلاته ، وأهو يفكر حين يعمل . ولكن تفكير الفنان

مندمج في صميم الموضوع بطريقة مباشرة أظهر مما لدى غيره . أما الباحث العلمى فإنه - نظراً لبعده غايته نسبياً - مضطر إلى استخدام الرموز ، والألفاظ ، والعلامات الرياضية . وعلى العكس من ذلك ، نجد أن الفنان يحقق تفكيره في صميم الوسائط الكيفية التى يباشر عمله فيها ، فضلاً عن أن ألفاظه وثيقة الصلة بموضوعه لدرجة أنه حين ينتج فإنه يحرص مباشرة على اندماجها فيه .

والملاحظ أن الحيوان ليس في حاجة إلى أن يسقط انفعالاته على موضوعات الخبرة ، فإن الطبيعة منذ البداية رحيمة أو مبغضة ، رقيقة أو مكتئبة ، مهيجة أو مهدئة ، حتى قبل أن تكون قابلة للوصف رياضياً ، أو منظوية على مجموعة من الكيفيات الثانوية ، كالألوان والأشكال . وحتى ألفاظ كهذه : طويل وقصير ، صلب وأجوف ، ما زالت تحمل بالنسبة إلى الجميع - باستثناء أرباب التخصص الفكرى - دلالة خلقية وانفعالية . وحسبنا أن نرجع إلى المعجم لكى نتحقق من أن الاستعمال القديم لكلمتين مثل « مر » و « حلو » لم يكن يشير إلى كيفيات الحس من حيث هى كذلك ، بل كان يستهدف التمييز بين الأشياء المواتية والأشياء المعادية . وكيف كان يمكن أن يكون الأمر على خلاف ذلك ؟ أليست الخبرة المباشرة إنما هى ثمرة لتفاعل الإنسان مع الطبيعة ؟ إننا لنلاحظ فى هذا التفاعل أن الطاقة البشرية تجمع ، وتنطلق ، وتحبس ، وتحبط ، وتنتصر . وفى خلال هذه العمليات جميعاً ، نشاهد ضربات إيقاعية من الحاجة والإشباع ، أو نبضات متوالية من الأداء أو الإعاقة عن الأداء .

وكل ضروب التفاعل التى تولد الاستقرار والنظام فى صيرورة التغير التى لا تهدأ ، إنما هى إيقاعات . فهناك مد وجزر ، انبساط وانقباض ، أعنى أن ثمة تغيراً منظماً . وهذا التغير إنما يحدث فى نطاق بعض الحدود الخاصة . ولئن كان تجاوز الحدود الموضوعية إنما يعنى الفناء والموت ، إلا

أن ثمة إيقاعات جديدة تقوم على أنقاض هذه العملية الهدامة نفسها . وحينما تتناوب التغيرات بطريقة متناسقة ، فإن هذا التناوب يحدث نظاماً نمطياً ، لا من الناحية الزمانية فحسب ، بل من الناحية المكانية أيضاً ، كما يظهر فى أمواج البحر ، وتجاعيد الرمال حيث فاضت المياه وانحسرت ، وتجمعات السحاب المجدد الخفيف أو الأسود الداكن الكثيف . وهذا التقابل القائم بين الحاجة والإشباع ، بين الصراع والكسب ، بين الاضطراب والتكيف ، هو الذى يكون تلك الدراما التى يتحد فيها الفعل والشعور والمعنى . أما النتيجة التى تترتب على كل هذا فهى التوازن والتعادل ، وهذان ليسا حالتين سكونيتين أو آليتين ، بل هما يعبران عن قوة توصف بالشدة ، نظراً لأنها قد كانت ثمرة لعملية انتصار على المقاومة . وهكذا نرى أن الموضوعات المحيطة بنا فى البيئة تساعدنا من جهة ، وتقف فى سبيلنا من جهة أخرى .

ولا يمكن أن تقوم للخبرة الجمالية أدنى قائمة فى نوعين اثنين من أنواع العوالم الممكنة : ففى عالم من الصيرورة الخالصة ، لن يكون لتغير طابع التجمع أو التراكم ، ولن تكون ثمة نهاية يتحرك صوبها هذا التغير ، وبالتالي فإنه لن يكون للاستقرار أو الهدوء أى وجود . ولكن من الحق أيضاً أن أى عالم مكتمل منته لا يمكن أن ينطوى على أية سمة من سمات التوقف أو الأزمة ، وبالتالي فإنه لن يتيح الفرصة لأى حل أو إقرار . وحيث يكون كل شىء منذ البداية تاماً مكتملاً ، فإنه لا يمكن أن يكون ثمة موضع لإنجاز أو تحقيق . حقاً إننا نتطلع بشغف وسرور إلى الزفانا والنعم السماوى المطرد ، ولكن السبب الأوحد لذلك أننا نسقط صورة هذه السعادة الأبدية فوق شاشة عالمنا الراهن المليء بالشدائد والحن : ولو لم يكن العالم الحاضر الذى نعيش فيه مزيجاً من السعى وبلوغ الأرب ، أو من التصدع واستعادة الوحدة ، لما كان لخبرة المخلوق الحى أى طابع جمالى . والكائن الحى لا يفتأ يفقد توازنه مع البيئة المحيطة به ، لكن لا يلبث أن يسترجعه ، وهلم جرا .

ولحظة الانتقال من الاضطراب إلى الانسجام إنما هي لحظة الحياة العميقة الخصبية . ولو تصورنا عالماً مكتملاً ، لما كان في وسعنا أن نميز فيه الصحو من الرقاد . ولكننا أيضاً لو تصورنا عالماً مضطرباً تمام الاضطراب ، لما كان في وسعنا أن نفترض إمكان قيام أى صراع في مثل هذا العالم بين الكائن الحى وظروف بيئته . أما في عالم مصنوع على غرار عالمنا هذا ، فإن لحظات الإنجاز أو التحقيق هي التى تدخل على التجربة فترات إيقاعية من اللذة أو الاستمتاع .

ولاسيبل إلى بلوغ الانسجام الباطنى ، اللهم إلا إذا تسنى لنا على نحو ما من الأنحاء أن نحقق ضرباً من التوافق بيننا وبين البيئة . وما لم يتحقق هذا التوافق على أساس « موضوعى » فإنه لن يكون إلا توافقاً وهمياً ، فضلاً عن أنه قد يصل في بعض الحالات المتطرفة إلى حد الجنون ، ولكن من حسن حظ التجربة (وهى حريصة دائماً على التنوع) أن هذا التوافق يتحقق على أنحاء كثيرة ، وهذه الأنحاء تتحدد فى نهاية الأمر بالنظر إلى نوع الاهتمام المفضل . وقد تأتينا اللذات اعتباطاً عن طريق الاحتكاك أو التنبيه ، وليس من حقنا — فى عالم ملء بالآلام — أن نزدري أمثال هذه اللذات ولكن السعادة والبهجة إنما هما شيئان مختلفان تمام الاختلاف فأنهما لا يتحققان إلا بفضل عملية إشباع تمتد إلى أعماق وجودنا ، عملية تكون بمثابة توافق لوجودنا كله مع ظروف معيشتنا . والمشهد فى عملية الحياة ، أن بلوغ مرحلة التوازن يكون فى الآن نفسه فاتحة لإقامة علاقة جديدة مع البيئة ، وهذه العلاقة إنما تجلب معها قدرة خاصة على تحقيق ضروب جديدة من التكيف ، يكون علينا أن نبلغها من خلال الجهاد والمصارعة . وحينما يبلغ المرء حد الكمال أو أقصى الغاية ، فإنه سرعان ما يشعر بأنه مازال عليه أن يبدأ من جديد . وكل محاولة للامتداد بالمتعة المصاحبة لفترة الإشباع والانسجام إلى ما وراء أجلها ، إنما تمثل نكوصاً أو انسحاباً من العالم . وتبعاً لذلك فإن

مثل هذه المحاولة إنما تؤدي إلى نقصان الحيوية أو فقدانها تماماً . وأما خلال مراحل الاضطراب والصراع فإن ثمة ذاكرة متأصلة تظل قائمة ، وهذه الذاكرة تحتزن صورة انسجام خفى يراود الإحساس به حياتنا نفسها ، وهو كالإحساس بأننا مرتكزون على صخرة راسخة .

والسواد الأعظم منا — نحن البشر الفانين — يشعرون بأنه كثيراً ما يحدث لديهم تصدع بين حياتهم الحاضرة من جهة ، وماضيهم ومستقبلهم من جهة أخرى . ومن هنا فإن الماضى يرين على كاهلهم كأنما هو عبء ثقيل ، ويجور على الحاضر باعثاً فيه إحساساً بالأسف ، وشعوراً حاداً بما ضيعنا من فرض وما انتهينا إليه من نتائج طالما تمنينا لو استطعنا القضاء عليها . وهكذا يضغط الماضى على الحاضر كما لو كان كابوساً ثقيلاً يجثم فوق صدره ، بدلا من أن يكون ذخيرة حية من الموارد الحصبة التى نستطيع بالاستناد إليها أن نمضى قدماً إلى الأمام بكل ثقة واطمئنان . ولكن من شأن المخلوق الحى أن يتقبل ماضيه ويعترف به ، بل هو يستطيع أن يصادق حماقاته نفسها ، مستخدماً إياها كتحذيرات تضاعف من حدة يقظته الحاضرة . وهكذا تراه يستخدم انتصاراته الماضية لتشكيل حاضره ، بدلا من أن يحاول الحياة على حساب ما سبق له تحصيله فى الماضى .

وكل خبرة حية إنما تدين بثراتها لما أطلق عليه سنتيانا اسم « الترجيعات المكتومة » .

وليس المستقبل — فى نظر الكائن الحى بأكل معانى الحياة — ظالع شؤم ، أو نذير سوء ، بل هو وعد أورجاء ، وهو يطوق الحاضر كما لو كان هالة من نور . والمستقبل ينحصر فى مجموعة من الإمكانيات التى تشعر بها على صورة امتلاك لما هو حاضر هنا والآن . وحين تكون الحياة حياة بمعنى الكلمة ، فإن كل شيء لا بد من أن يتداخل مع ما عده ، ولا بد أن يمتزج بما عده . ولكننا كثيراً ما نحيا فى خوف وجزع مما قد يجلبه

لنا المستقبل ، فيحدث لدينا ضرب من الانقسام الباطنى . وحتى حينما لا نكون صرعى لقلق بالغ أولهفة زائدة عن الحد ، فإننا لانستمتع بالحاضر لأننا نضعه فى خدمة شىء مجهول ما زال فى طوايا الغيب . ونظراً لما درجنا عليه من تنازل عن الحاضر لحساب الماضى أو المستقبل ، فإن اللحظات السعيدة التى تكتمل فيها الخبرة لأنها استوعبت ذكريات الماضى وآمال المستقبل ، لا بد من أن تتخذ طابعاً جمالياً أو تصبح بمثابة مثل أعلى جمالى ولايصبح الموجود متحداً تماماً مع بيئته ، وحيأ بأكل معانى الحياة ، اللهم إلا حين يكف الماضى عن إزعاجه ، وحين لايصبح التطلع إلى المستقبل مثار قلق له . والفن إنما يؤكد بكل شدة تلك اللحظات الخاصة التى يجىء فيها الماضى فيزيد من قوة الحاضر ، ويجىء فيها المستقبل فيكون بمثابة إنعاش لما هو مائل فى اللحظة الراهنة .

وإذن فلا بد لنا من العودة إلى الحياة الحيوانية — فيما دون المستوى البشرى — إذا كنا نريد التوصل إلى فهم مصادر الخبرة الجمالية . والواقع أن ضروب النشاط التى يقوم بها كل من الثعلب والكلب وطائر السمان قد تكون — على أقل تقدير — بمثابة رموز تذكرنا بوحدة الخبرة ، تلك الخبرة التى تتخذ لدينا طابع الانقسام والتجزئة ، حين يصبح العمل كدأ ، وحين يجىء الفكر فيعزلنا عن العالم . وحسبنا أن نلقى نظرة على الحيوان المتيقظ ، لكى نتحقق من أنه حاضر بتمامه ، مائل بأكملة ، فى كل فعل من أفعاله : فى نظراته الحذرة الواعية ، وحين يشمشم بأنفه الحاد ، وعندما يصير أذنيه على حين فجأة . فالحواس جميعاً لديه متنبهة متيقظة ، وكلها مترقبة على قدم المساواة . ولو أننا عمدنا إلى مراقبته ، لرأعنا لديه أن الحركة تبرز بالإحساس ، والإحساس يمتزج بالحركة ، فتتكون من ذلك كله تلك « الرشاقة الحيوانية » التى لايمكن أن ينافسها فيها إنسان . والملاحظ أن ما يستبقيه الكائن الحى من الماضى ، وما يتوقعه من المستقبل ، إنما يعملان بوصفهما

اتجاهين فى صميم الحاضر . ومن هنا فإنه لا يمكن للكلب بأى حال أن يكون دعيا متحذلقا ، أو أكاديمياً متفلسفاً ، لأن مثل هذه الأمور لاتنشأ إلا حين يفصل الماضى فى صميم الشعور عن الحاضر ، لكى ينصب على حدة بوصفه مثالا يحتذى أو حصيلة تستثمر . وأما حين يستوعب الماضى فى الحاضر فإنه يستمر فى البقاء ، ويضغط دائماً متجهاً نحو الأمام .

ولئن كان فى حياة الإنسان المتوحش الشئ الكثير من الطراوة واللين ، إلا أن من شأن هذا المخلوق البدائى حين ينشط لديه الإحساس بالحياة أن يصبح قوى الملاحظة لكل ما يدور فى العالم من حوله ، فضلاً عن أنه يصير عندئذ متوتراً معبأ الطاقة . وهو حين يراقب ما يعمج ويضطرب من حوله لا يملك سوى أن يثور ويتهيج هو الآخر . ومن هنا فإن ملاحظته هى على السواء : فعل فى دور الاعداد ، وبصيرة أو نظرة ثاقبة إلى المستقبل . وهو حين ينظر أو ينصت ، أو حين يطارد فريسته أو حين يتفهم لكى يتخفى من غريمه ، إنما يتخذ موقفاً إيجابياً يملأ فيه النشاط كل وجوده . وهكذا تلعب الحواس عنده دور الحراس الذين يضطلعون بمهمة التفكير المباشر ، كما تلعب فى الوقت نفسه دور الطلائع الأمامية التى تنهض بالعبء الأكبر من الفعل ، فلا يكون مثلها كمثل الحواس عندنا حيث نراها فى الغالب مجرد ممرات أو مسالك تتجمع خلالها المواد التى ستخزن ، من أجل الاستفادة منها فيما بعد لتحقيق إمكانية متأخرة بعيدة الأجل .

وإذن فإن الجهالة المحضة لهى وحدها التى تقودنا إلى الظن بأن ربط الفن والإدراك الجمالى بالتجربة أو الخبرة إنما يعنى الانتقاص من دالتهما أو الخط من شأنهما . والخبرة حين تصبح « خبرة » حققة ، بكل ما تنطوى عليه هذه الكلمة من دلالة ، فإنها تستحيل إلى حيوية من أعلى درجة . وهنا لا يكون معناها انزعال المرء فى نطاق مشاعره وأحاسيسه الخاصة ، بل يكون معناها اتصاله بالعالم اتصالاً فعالاً واعياً ، وهى فى ذروتها إنما

تعنى تداخل الذات تداخلاً تاماً مع عالم الموضوعات والأحداث . وليست الخبرة استسلاماً للنزوات أو إذعائاً للفوضى ، بل إنما هى الدليل الأوحد على إمكان قيام استقرار لا يكون من الركود فى شىء ، بل يكون طابعه الإيقاع ورائده الترقى . ولما كانت الخبرة هى بمثابة تحقيق يضطلع به الكائن الحى فى صراعه مع عالم الأشياء ومحاولته الظفر ببعض المكاسب ، فإنها تمثل الفن نفسه فى بذوره الأولى . وحتى لو نظرنا إلى أشكالها البدائية ، فسنجد أنها تنطوى على تبشير ذلك الإدراك الحسى السار الذى نطاق عليه اسم « الخبرة الجمالية » .

الفصل الثانى

(*)

المخلوق المحنى والأشياء الأثرية

لماذا يأبى الناس فى العادة إلا أن يعتبروا كل محاولة لربط المظاهر المثالية السامية للخبرة ، بجذورها الأصلية الحية ، خيانة لطبيعة تلك المظاهر وإنكاراً لقيمتها ؟ ولماذا كل هذا النفور من أى مسعى يبذل لتقريب الإنتاج الرفيع للفن الجميل من الحياة العادية المشتركة ، تلك الحياة التى نتقاسمها مع سائر المخلوقات الحية ؟ ولماذا نصر على تصور الحياة باعتبارها مسألة شهوة دنيئة ، أو على أحسن تقدير ، باعتبارها موضوعاً لإحساس جاف غليظ ، وكأنما هى على استعداد دائماً للانحدار من مستواها الرفيع ، والانغماس فى طيات الشهوة والقسوة الفظة ؟ كل تلك أسئلة لو أريد لها الجواب الشافى ، للزم تدوين تاريخ مفصل للأخلاق ، تستعرض فيه الظروف التى أدت إلى ظهور مبادئ احتقار البدن ، والخوف من الحواس ، ومعارضة الحسد بالروح .

ولما كان هناك جانب من جوانب هذا التاريخ هو على اتصال وثيق بالمشكلة التى نحن بصدها فقد وجب علينا أن نشير إليه — على أقل تقدير — إشارة سريعة عابرة . فحياة الإنسان الاجتماعية إنما تنطوى على التفكك ، وكثيراً ما يبقى هذا التفكك متخفياً تحت ستار التقسيم السكونى (أو الاستاتيكي) الذى يتخذ صورة طبقات ، وهذه التفرقة السكونية — بدورها — تظل مقبولة باعتبارها ماهية النظام نفسه ، مادام لها من الثبات والقبول ما يحول

(*) إن الشمس والقمر والأرض وكل ما فيها ، إن هى إلا مواد قد جعلت لتكوين أشياء أخرى أعظم منها وتلك هى الأشياء الأثرية . - جون كيتس

دون قيام أى صراع . وهكذا تقسم الحياة إلى أقسام مستقل بعضها عن بعض ثم تصنف تلك الأقسام على أنها سامية رفيعة أو منحلة دنيئة ، فى حين تميز قيمها بوصفها دنسة أو روحية ، مادية أو مثالية . أما المصالح أو الاهتمامات ، فإن علاقاتها بعضها ببعض ، تحدد بطريقة خارجية ميكانيكية ، وفقاً لنظام خاص من المراجعات والموازنات . ولما كان لكل من الدين والأخلاق والسياسة والاقتصاد ، دائرته الخاصة التى لا بد له من أن يلتزم حدودها ، فإنه لا بد من أن تكون للفن أيضاً دائرته الخاصة أو مملكته المحددة . وقد عمل تقسيم المشاغل والاهتمامات على فصل ذلك الضرب الخاص من ضروب النشاط الذى نسميه عادة باسم النشاط « العملى » عن النظر العقلى أو الاستبصار ، كما أدى إلى فصل الخيال عن التنفيذ ، والنشاط الغائى المعنوى عن الجهد العملى ، والانفعال أو العاطفة عن التفكير والعمل . وهكذا أصبح لكل واحد من هؤلاء موضعه الخاص الذى لا بد له من أن يقع فيه . ثم جاء الكتاب الذين اهتموا بتشريح التجربة أو تحليل الخبرة ، فوقع فى ظنهم أن تلك التقسيمات باطنة فى صميم تكوين الطبيعة البشرية نفسها .

وإن هذه التفرقات لتصدق إلى أبعد الحدود على الجانب الأكبر من خبرتنا ، على نحو ما نعيشها بالفعل فى ظل الظروف الاقتصادية والقانونية القائمة الآن . ولو أننا نظرنا إلى حياة الكثيرين منا ، لوجدنا أنه قلما يتهاى لحواسنا — اللهم إلا بطريق المصادفة البحتة — أن تصبح عامرة أو مشحونة بالعواطف التابعة من الإدراك العميق للمعانى الجوهرية الباطنية . ونحن نتقبل الإحساسات بوصفها منبهات ميكانيكية أو تأثيرات مهيجة ، دون أن يكون لدينا إحساس بالواقع الكائن فيها أو الكامن خلفها ، حتى إننا لنلاحظ فى الجانب الأكبر من تجربتنا أن حواسنا المختلفة قلما تتحد فيما بينها ، لكى تروى لنا قصة موحدة موسعة . ومن هنا فإننا نبصر دون أن نشعر ، ونسمع ولكن ما نسمعه حديث معاد (أورواية من الدرجة الثانية) ، وهو

ليس كذلك إلا لأن بصرنا لا يسانده أو يسايره أو يقويه (*) . ونحن نلمس أيضاً ، ولكن احتكاكنا يظل مجرد تماس سطحى لأنه لا يمتزج بكيفيات الحواس الأخرى التى تمضى إلى ما دون السطح . ونحن نستخدم الحواس لتأريث نيران الهوى ، بدلا من إشباع اهتمام الفهم أو البصيرة ، ولكن لأن الاهتمام غير مائل بالقوة فى صميم نشاط الحس ، بل لأننا نستسلم لبعض ظروف المعيشة التى تضطر الإحساس إلى أن يظل مجرد تهيج سطحى . ونحن ننسب قيمة كبرى أو مكانة هائلة إلى كل أولئك الذين يستخدمون عقولهم دون أن يشركوا فى نشاطها أبدانهم ، والذين يعملون - على سبيل التفويض أو الإنابة - من خلال تحكمهم فى أبدان الآخرين أو ضبطهم لجهود الآخرين . وقد كان من الطبيعى - فى ظل مثل هذه الظروف - أن يكتسب الحس والجسد سمعة سيئة . ولكننا مع ذلك نجد لدى عالم الأخلاق فهماً أصح للصلات الوثيقة التى تجمع بين الحس وباقى مظاهر وجودنا ، من أى فهم آخر قد نجده لدى عالم النفس المحترف أو لدى الفيلسوف ، وإن كان فهم عالم الأخلاق لهذه الصلات يعكس الوضع بالنسبة إلى الوقائع الكامنة فى حياتنا فى علاقاتها بالبيئة . وقد بقيت « مشكلة المعرفة » هى الشغل الشاغل لكل من الفيلسوف وعالم النفس فى العصور الحديثة ، لدرجة أنهما قد نظرا إلى « الإحساسات » على أنها مجرد عناصر للمعرفة . وأما عالم الأخلاق فإنه يعلم تمام العلم أن الإحساس حليف الانفعال ، وأن الصلة وثيقة بين الدافع (أو الحافز) والشهوة (أو الرغبة) . ومن هنا فإنه يفضح أمر شهوة العين ، ويعلن على الملأ أنها جزء لا يتجزأ من عملية استسلام الروح للجسد . وهكذا يوحد عالم الأخلاق بين « الحسى » و« الشهوانى » ، لكن لا يلبث أن يوحد

(*) تذكرنا هذه العبارة بقول برجسون فى حديثه عن الفن : « إننى لأنظر وأظن أننى أرى ، وإننى لأصنى وأظن أننى أسمع . . ولكن ما أراه وما أسمع من العالم الخارجى إنما هو ما تنتزعه حواسى منه حتى تثير السبيل أمام سلوكى . . الخ (برجسون : « الضحك » ، الطبعة ٦٦ ، ١٩٤٧ ، ص ١١٦) (المترجم) .

بين « الشهوانى » و « الفاجر » (أو الداعر) . وربما كان فى نظرية عالم الأخلاق شىء من الانحراف أو الاعوجاج ، ولكن عالم الأخلاق يدرك تمام الإدراك — على أقل تقدير — أن العين ليست مجرد منظار مقرب يشوبه ضرب من النقص ، وأنها لم تجعل للاستقبال الذهنى لبعض المواد التى تزودها بمعرفة الأشياء البعيدة أو الموضوعات النائية .

ولو أننا نظرنا إلى كلمة « حس » sense فى اللغة الإنجليزية ، لوجدنا أنها تستوعب نطاقاً واسعاً من المضامين : فهناك « الحسى » ، و « الحاس » و « الحساس » ، و « المحسوس » و « رقيق الحس » sentimental (أو العاطفى) .. الخ(*) . وإذن فإن هذه الكلمة تكاد تتضمن تقريباً كل شىء ، ابتداء من الصدمة الحسية والانفعالية الصرفة حتى المدلول أو المعنى ؛ أعنى دلالة الأشياء الماثلة فى الخبرة المباشرة . وكل حد من الحدود التى أثبتنا على ذكرها يشير إلى مظهر حقيقى أوجانب واقعى من حياة الكائن العضوى أثناء تحققها من خلال الأعضاء الحسية . ولكن كلمة sense حين تشير إلى « المعنى » المحسوس فى التجربة بطريقة مباشرة تجعل منه دلالتها الواضحة المفسرة ، إنما تصبح عندئذ بمثابة المعنى الأوحى الذى يعبر عن وظيفة الأعضاء الحسية عندما تصل إلى أوفى درجة من درجات تحققها . والحواس هى الأعضاء التى يشارك الكائن الحى عبرها بطريقة مباشرة فى كل ما يجرى حوله من أحداث فى العالم . وهذه المشاركة هى التى تجعل من روعة هذا العالم وبهائه حقيقة واقعية يلمسها الإنسان من خلال الكيفيات التى يدركها فى تجربته . ولاموضع هنا لإقامة تعارض بين هذه المواد من جهة ، وبين الفعل من جهة أخرى لأن الجهاز الحركى و « الإرادة » نفسها هما الوسيلتان اللتان تكفلان لهذه المشاركة الاستمرار والتوجيه . كذلك لاموضع لمعارضة

(*) يلاحظ هنا أنه من الصعب ترجمة سائر الألفاظ الإنجليزية المشتقة من الأصل sense نظراً لأن بعضها فى اللغة العربية ينصرف إلى معان تنبئ بنا عن الجذر الأصيل للكلمة . ولذلك ، فقد ضربنا صفحاً عن بعض هذه الكلمات . (المترجم) .

تلك المواد (أو العناصر) بالذهن أو «العقل» ؛ لأنّ الذهن هو الوسيلة التى تصبح المشاركة بمقتضاها فعالة مثمرة عبر الإحساس ، أو هو الواسطة التى تستخرج عن طريقها المعانى والقيم ، لكى تستبقى ، وتخزن ، وتجهز لما يستجد من خدمات فى مضمار عمليات اتصال المخلوق الحى بالبيئة المحيطة به . والخبرة نتيجة ، وقرينة ، ومكافأة (أجزاء) ، لتفاعل الكائن الحى مع بيئته(*) ، وهو التفاعل الذى إذا تحقق على أكمل وجه ، تحول إلى مشاركة ووصال Communication . ولما كانت الأعضاء الحسية - بأجهزتها الحركية المتصلة - هى الوسائل التى تكفل تحقق هذه المشاركة ، فإن أى طعن (بل كل طعن) يلحق بها ، سواء أكان عملياً أم نظرياً ، لابد من أن يكون فى وقت واحد نتيجة وسبباً لضيق خبرتنا الحية وتبلدها . ولو أننا نظرنا إلى ضروب التعارض التى تقام عادة بين العقل والجسم ، أو بين النفس والمادة أو بين الروح والجسد ، لوجدنا أن الأصل فيها جميعاً إنما هو أولاً وبالذات الخوف مما قد تجلبه علينا الحياة . فهذه الضروب المختلفة من التعارض هى مظاهر للانقباض والارتداد ، أو أمارات للانكماش والانسحاب . وتبعاً لذلك ، فإن الإقرار التام بوجود استمرار بين أعضاء المخلوق البشرى وحاجاته ودوافعه الأساسية من جهة ، وبين أسلافه الحيوانية من جهة أخرى ، لا ينطوى بالضرورة على أى نزول بالإنسان إلى مستوى البهائم ، بل - على العكس - إن من شأن هذا الإقرار أن يجعل من الممكن رسم تصميم قاعدى للتجربة البشرية يقوم عليه البناء العلوى لخبرة الإنسان الممتازة المدهشة . وهذا الطابع المميز للإنسان هو الذى يجعل فى إمكانه دائماً أن يهبط بنفسه إلى مادون المستوى الحيوانى ، ولكنه أيضاً هو الذى يجعل فى إمكانه أن يصل إلى مستويات جديدة لم يسبق لها مثيل

(*) يلاحظ أن ديوى يربط الخبرة بتفاعل الكائن الحى مع بيئته ، فهو يرى أن الخبرة ثمرة لهذا التفاعل وعلامة مصاحبة له ، فضلاً عن أنها تعد بوجه ما من الوجوه مكافأة أو جزاء . يحصله الكائن الحى نتيجة لمشاركته الفعالة فى تلك البيئة . (المترجم) .

فى التوحيد بين الإحساس والحافز ، بين المخ والعين والأذن . حقاً إننا نجد لهذا الاتحاد نماذج فى الحياة الحيوانية ، ولكن الإنسان يشيع فيه الكثير من المعانى الشعورية التى يشتقها من التواصل والتعبير المقصود .

والإنسان يفوق كل ما عده من المخلوقات فى تعقد مظاهر تنوعه ، ودقتها . وهذه الواقعة نفسها هى التى تولد الحاجة إلى قيام علاقات أشمل وأدق بين مقومات وجوده . ولكن مهما كان من أهمية الفوارق والعلاقات التى تصبح عن هذا الطريق ممكنة أو قابلة للتحقق ، فإن القصة لانتهى عند هذا الحد ، وآية ذلك أن هناك فرصاً أكبر للمقاومة والتوتر ، كما أن هناك اتجاهات أكثر نحو التجريب والابتكار ، وبالتالي جودة أكبر فى الفعل ، وسعة وعمقاً فى البصيرة ، وتزايداً فى حدة الشعور . وحينما يتزايد تعقد الكائن الحى ، فإن إيقاعات الصراع والتحقيق (أو الإنجاز) ، فى علاقته بصميم بيئته تصبح متنوعة طويلة الأمد ، ولاتلبث أن تطوى فى ثناياها ما لا حصر له من ضروب الإيقاع الفرعية . وعندئذ تتسع خطط الحياة ، وتزداد مقاصدها خصبا وثراء ، ويصبح الإشباع (أو التحقيق) أكثر تكتلا ، وأدق تمايزاً ، وأحفلى بالفوارق الصغيرة الدقيقة .

وهكذا يصبح المكان شيئاً أكثر من مجرد فراغ يهيم فيه الإنسان على وجهه ، وتتناثر فيه هنا وهناك أشياء تهدده ، وأخرى تشبع شهوته . أجل ، فإن المكان ليصبح بمثابة مشهد كللى شامل ، أو منظر مسيج محدد المعالم ، تنتظم فى داخله جمهرة من مظاهر النشاط التفاعل والقابل التى يستغرق فيها الإنسان . أما الزمان فإنه لا يعود مجرد مجرى مستو (أو مطرد) لانهاية له ، أو مجرد تعاقب لنقاط آتية ، كما وقع فى ظن بعض الفلاسفة ، بل يصبح هو الآخر وسيطاً منظمًا **organized** منظمًا **organizing** لإيقاع المد والجزر المميز للحافز المترقب مع ما يقترن به من حركة أمامية وأخرى ارتدادية ، أو من مقاومة وتوقف ، أو من إشباع وإنجاز ، فالزمان — كما قال ولیم

جيمس - تنظيم للنمو وشتى ضروب النضج ، بدليل أننا نتعلم التزحلق أو الانزلاق فى فصل الصيف ، بعد أن نكون قد شرعنا فى ذلك إبان فصل الشتاء . والزمان من حيث هو تنظيم للتغير ، إنما هو نمو ، والنمو إنما يعنى أن ثمة سلسلة متنوعة من التغيرات لا تلبث أن تمر بفترات من التوقف والسكون ، وإن عمليات الإنجاز أو التكميل لا تلبث بدورها أن تستحيل إلى نقط انطلاق لعمليات جديدة من التطور أو الترقى . وهنا يكون مثل العقل كمثل التربة ، من حيث إنه يزايد خصبا حين يترك - إلى حين - معطلا بلا زرع ، إلى أن يحى الانبثاق الحديد للبراعم المفتحة على أعقاب ذلك التوقف .

وحينما تسطع ومضة بسيطة من النور فتضىء المشهد المظلم ، فهناك لابد من أن يحدث التعرف المؤقت للأشياء . ولكن التعرف نفسه ليس مجرد نقطة صغيرة فى الزمان بل هو الذروة التى نبلغها بعد عمليات طويلة بطيئة من النضج . فالتعرف هو مظهر لاستمرار خبرة زمانية منظمة ، فى لحظة مفاجئة خفية تكون بمثابة الأوج أو الذروة . ولو أننا عزلنا هذا التعرف عن كل ما عداه لأصبح خلواً من كل معنى ، مثله فى ذلك كمثل مسرحية هاملت لو أننا حصرناها فى سطر واحد أوقصرناها على كلمة واحدة من دون سياق ، ولكن عبارة شكسبير الأخيرة التى يقول فيها : (إن كل ماعدا ذلك فهو صمت) هى بلاشك عبارة مليئة بما لانهاية له من المعانى ، باعتبارها خاتمة لمسرحية جرت أحداثها عبر تطور فى الزمان . وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى أى إدراك حسى يتم فى لحظة سريعة لأى منظر من المناظر الطبيعية . وليست الصورة - على نحو ما تتمثل فى الفنون الجميلة - سوى ذلك الفن الذى يعمل على توضيح ما هو متضمن فى تنظيم المكان والزمان ، وهو التنظيم المتصور سلفاً فى كل دور من أدوار الخبرة الحية المتطورة . ومهما كان من أمر الحواجز المادية المانعة ، والحدود المحلية الضيقة ،

فإن اللحظات الزمنية ، والمواضع المكانية ، محملة برواسب متراكمة من الطاقة تجمعت خلال أمد طويل . وآية ذلك أن أية عودة إلى أى مشهد من مشاهد طفولتنا التى كنا قد ودعناها منذ سنوات طوال ، لا بد من أن تغمر البقعة (أو المكان) بسيل جارف من الذكريات المحتزنة والآمال المحتبسة .

وحين يتقابل المرء فى بلد أجنبي مع شخص لم تكن له به فى وطنه الأصلي سوى مجرد علاقة سطحية أو معرفة عرضية ، فإن هذه المقابلة قد تولد فى نفسه من الرضا الحاد ما تهتز له كل مشاعره . أما حالات التعرف المحض ، فإنها لا تحدث إلا حينما نكون مشغولين بشيء آخر غير الموضوع أو الشخص الذى نتعرف إليه . ومثل هذه الحالات قد تحدث فى لحظات التوقف أو التعطل أو الانقطاع من جهة ، أو هى قد تدل على وجود نية لاستخدام الشيء الذى يعرف كمجرد وسيلة لبلوغ أمر آخر من جهة أخرى . والواقع أننى حين أرى شيئاً أو أدركه فإننى لا أكتفى بمعرفته . والروية أو الإدراك لا يقتصر على التحقق من هوية شيء حاضر ، بالالتجاء إلى ماض قد انقطعت صلته به ، بل إن الماضى — فى نظره — ممتد إلى الحاضر ، حتى إنه ليوسع من مضمونه ويعمقه . وهنا نجد مثالا لتحول الاستمرار المحصن للزمان الخارجى ، إلى نظام حيوى أو تنظيم عضوى للخبرة . ونحن حين نتعرف هويات الأشياء ، فكأننا نوميء بروؤوسنا ، لكن لا نلبث أن نمضى سريعاً . ومعنى هذا أن التعرف يتم فى لحظة عابرة منعزلة ، ويشير إلى نقطة فارغة فى التجربة قد اقتصر على ملئها . والمدى الذى تصل إليه عملية الحياة فى أى يوم أو ساعة حين تقتصر على وضع بطاقات فوق المواقف والأحداث والموضوعات بوصفها « كذا أو كذا » فى داخل التعاقب الزمنى المحصن ، إنما يشير إلى انقطاع الحياة (أو توقفها) من حيث هى خبرة شعورية . وأما ضروب الاستمرار التى تتخذ فى تحقيقها صورة فردية متميزة منفصلة ، فهى وحدها التى تكون ماهية الخبرة .

وإذن فإن الفن مائل منذ البداية ، أو متضمن سلفاً ، فى صميم عمليات الحياة . والطير يبنى لنفسه عشاً ، أما كلب البحر فيشيد لنفسه سداً ، حينما يتحقق التآزر بين الضرورات العضوية الباطنية والعناصر المادية الخارجية ، بحيث يتم إشباع الأولى ، ويتحقق تحويل الثانية إلى تجربة مكتملة مرضية . وهنا قد نتردد فى استخدام كلمة « الفن » ، مادمننا نشك فى وجود قصد موجه . ولكن كل تصميم ، بل كل قصد شعورى ، إنما ينبعث عن أمور كانت تؤدى من قبل بطريقة عضوية بحتة ، من خلال التلاعب بالطاقات الطبيعية . ولو لم يكن الأمر كذلك ، لكان الفن بناء واهياً شيد فوق الرمال المهتزة المرتجفة ، أو صرحاً متداعياً أقيم على الهواء المززعج المتقلب . والواقع أن الدور الممتاز الذى يضطلع به الإنسان فى الطبيعة ، إنما هو دور الشعور بما تنطوى عليه الطبيعة من علاقات . ومن خلال هذا الشعور ، يستطيع الإنسان أن يحول علاقات العلة والمعلول الموجودة فى الطبيعة إلى علاقات وسيلة ونتيجة (أو واسطة وغاية) . وربما كان الأدنى إلى الصواب أن يقال : إن الشعور (أو الوعى) نفسه هو نقطة البداية لمثل هذا التحول . وما كان مجرد صدمة بصبح نداء أودعوة ، والمقاومة تستحيل إلى شىء يستخدم فى تفسير التنظيمات القائمة للمادة ، فى حين تصبح التسهيلات الممهدة أدوات أو وسائط لتنفيذ الفكرة . والملاحظ فى كل هذه العمليات أن التنبيه العضوى يصبح أداة لنقل الكثير من المعانى ، كما أن الاستجابات الحركية تتحول إلى أدوات تعبير ووصال ، فلا تنظر مجرد وسائل للانتقال (أو التحرك) ورد الفعل المباشر . وفى كل هذه الأثناء ، تظل الدعامة العضوية هى الأساس الوطيد المتأصل العميق الذى يكفل لنا الانتعاش وسرعة الحركة . ولولا علاقات العلة والمعلول فى الطبيعة ، لما قامت للتصور والابتكار أدنى قائمة . ولولا ارتباط عمليتى الصراع والإشباع الإيقاعيتين فى الحياة الحيوانية ، لصارت الخبرة عديمة الخطوة ، ولما كان للتجربة أى نمط أو

نموذج . ولولا الأعضاء الموروثة عن السلف الحيوانى ، لعدمت الفكرة والغاية الآليات اللازمة للتحقق . والحق أن الفنون الفطرية الأصلية للطبيعة والحياة الحيوانية إنما هى - بصورة عامة إجمالية - مادة ، ونموذج لشتى التحصيلات الإرادية للإنسان ، لدرجة أن العقلية اللاهوتية قد خلعت على الطبيعة نية شعورية ، فنسبت إلى البناء الطبيعى قصداً واعياً ، على نحو ما فعل الإنسان - حينما وجد أنه يشترك مع القرد فى الكثير من أوجه النشاط - فراح يتصور أن القرد يحاكي حركاته ويقلد أفعاله الخاصة .

وإن وجود الفن لهُ الدليل الملموس على صحة ما سبق لنا تقريره بطريقة مجردة ، وآية ذلك أن الإنسان يستخدم عناصر الطبيعة وطاقاتها بقصد العمل على توسيع حياته الخاصة ، وهو يفعل ذلك فى توافق مع بناء جهازه العضوى (بما فيه من مخ ، وأعضاء حسية ، وجهاز عصبي) . فالفن هو الدليل الحى العينى (الملموس) على أن فى وسع الإنسان أن يعمل بطريقة شعورية واعية ، أعنى فى مستوى المعنى ، على تحقيق أسباب الاتحاد بين كل من الحس ، والدافع ، والفعل ، وهو الاتحاد الذى يتميز به المخلوق الحى بصفة عامة . فإذا ما تدخل الوعى أو الشعور ، أضاف إلى هذا الاتحاد عناصر التنظيم ، والقدرة على الاختيار (أو الانتقاء) ، وعملية إعادة التنسيق . ومن هنا فإن من شأن الوعى (أو الشعور) أن ينوع الفنون بأساليب لانهاية لها . ولكن تدخل الوعى يؤدى أيضاً - فى حينه - إلى ظهور فكرة الفن بوصفها فكرة شعورية ، وتلك بلاشك أعظم حصيلة فكرية أوكسب عقلى فى تاريخ البشرية .

وقد عمل تنوع الفنون واكتماها عند اليونان على توجيه المفكرين نحو صياغة نظرية عامة فى الفن ، وتصور مثل أعلى لفن يكون من شأنه تنظيم أوجه النشاط البشرى من حيث هى كذلك ، ألا وهو فن السياسة والأخلاق على نحو ما تصوره كل من سقراط وأفلاطون . ثم ظهرت أفكار التصميم

والتخطيط ، والنظام ، والنموذج ، والغاية ، على سبيل التمايز مع المواد المستخدمة فى تحقيقها ، وإن كانت هذه الأفكار قد بقيت مرتبطة أيضاً مع تلك المواد . وسرعان ما أصبح مفهوم الإنسان - بوصفه الموجود الذى يستخدم الفن - أساساً لتمييز الإنسان عن باقى مخلوقات الطبيعة ، وركيزة للرباط الذى يوثق صلته بالطبيعة . وحيناً أصبح مفهوم الفن من حيث هو السمة المميزة للإنسان مفهوماً واضحاً صريحاً ، ازداد الناس تأكيداً من أنه - ما لم تنتكس البشرية تماماً ، وترتد إلى مادون الهمجية - فإن إمكانية ابتكار فنون جديدة ستظل قائمة جنباً إلى جنب مع استخدام الفنون القديمة ، باعتبارها المثل الأعلى المرشد للإنسانية جمعاء . وعلى الرغم من أن الاعتراف بهذه الحقيقة ما زال يتعثر ، نظراً لوجود تقاليد سائدة رسخت أقدامها قبل أن يتم الاعتراف بقوة الفن اعترافاً تاماً، فإن العلم نفسه ليس إلا مجرد فن مركبى يساعد على تولد الفنون الأخرى واستغلالها(*) .

وقد جرت العادة - وهى قد تكون ضرورية من بعض وجهات النظر - على إقامة تفرقة بين الفنون الجميلة من جهة ، والفنون التطبيقية أو الفنون النافعة من جهة أخرى . ولكن وجهة النظر التى تجعل من الضرورى إقامة مثل هذه التفرقة ، هى فى حد ذاتها خارجة عن طبيعة العمل الفنى نفسه . وإنما يستند هذا التمييز العادى إلى مجرد التسليم ببعض الظروف الاجتماعية القائمة بالفعل . والرأى عندنا أن الموضوعات السحرية (أو الفتيشات) التى كان يصنعها المثال الزنجى نفسه ، إنما كانت تعتبر نافعة إلى أبعد الحدود لأهل قبيلته ، بل لعلها كانت أنفع فى نظرهم حتى من الرماح والسيوف .

(*) توسعنا فى شرح هذه النقطة فى كتابنا « الحبرة والطبيعة » (الفصل التاسع ، فى الخبرة ، والطبيعة ، والفن) . والرأى الذى يهنا فى هذا الصدد ، لاتصاله بالمسألة التى نبجها هنا هو ذاك الذى لخصناه فى القضية التالية : « إن الفن ، من حيث هو ذلك الضرب الخاص من النشاط الذى يكون محملاً بمعان يمكن امتلاكها بطريقة مباشرة من خلال الاستمتاع ، هو الاكتمال التام للطبيعة . وأما العلم فإنه - على وجه التحديد - ذلك الخادم الذى يعمل على توصيل الأحداث الطبيعية نحو هذه الخاتمة السعيدة » . (ص ٣٥٨) .

ولكنها اليوم قد أصبحت فناً جميلاً يصلح في القرن العشرين كمصدر إلهام يوحى بالكثير من التجديدات في فنون صارت تقليدية محافظة. بيد أنها لا تعد فناً جميلاً إلا أن الفنان المجهول الذي أنتجها قد استطاع خلال عملية الإنتاج أن يحيا حياة عميقة ، وأن يحقق خبرة وافرة مليئة ، وقد يأكل صياد السمك ما اقتنصه بشصه ، ولكنه لن يفقد لهذا السبب تلك المتعة الجمالية التي اختبرها أثناء رميه للشص وتسليه بهواية الصيد . وإن درجة الكمال التي تبلغها الحياة أثناء القيام بخبرة الصناعة أو خبرة الإدراك هي التي تحدد الفارق بين ما هو جميل fine أو جمالي esthetic في الفن ، وبين ما ليس كذلك . وسواء وضع الشيء المصنوع موضع الاستعمال ، كما هي الحال بالنسبة إلى الأواني والسجاجيد والثياب والأسلحة ، أم لم يستخدم على الإطلاق ، فإن الأمر في جوهره سياتي . ولكن هذا لا يمنعنا من الإقرار - مع الأسف - بأن الكثير (إن لم تكن الغالبية العظمى) من السلع والأدوات التي تصنع في الوقت الحاضر للاستعمال العادي ليست في حقيقة الأمر موضوعات جمالية . بيد أن صحة هذه الواقعة إنما تستند إلى أسباب خارجية لا علاقة لها أصلاً بالصلة القائمة بين « الجميل » و « النافع » من حيث هما كذلك . والملاحظ بصفة عامة أنه حينما تتوافر ظروف تمنع فعل الإنتاج من أن يكون خبرة فردية يحياها المخلوق ككل ، ويمتلك فيها حياته من خلال المتعة نفسها ، فإن ثمرة هذا الإنتاج لا بد من أن تنحى مفتقرة إلى الطابع الجمالي . ومهما كانت ثمرة هذا الإنتاج نافعة لتحقيق بعض الأغراض الخاصة المحدودة ، فإنها لن تكون نافعة إلى أقصى درجة ، مادامت لم تسهم بطريقة مباشرة حرة في توسيع رقعة الحياة وزيادة ثرائها . وليست قصة الفصل بين « النافع » و « الجميل » - وهي القصة التي انتهت بإقامة تعارض نهائي حاسم بينهما سوى قصة ذلك التطور الصناعي الذي كان من نتائجه أن أصبح جانب كبير من الإنتاج مجرد صورة من صور الحياة المؤجلة ،



تحفة هندية من الخزف - نيومكسيكو

وأصبح جانب كبير من الاستهلاك مجرد استمتاع مفروض من الخارج ببعض ثمار أعمال الآخرين .

والملاحظ فى العادة أن تصور الفن باعتباره وثيق الصلة بضروب نشاط المخلوق الحى فى صميم بيئته ، هو من التصورات التى طالما لقيت رد فعل عدائى . والظاهر أن هذا العداء الذى يلقاه ربط الفن الجميل بعمليات الحياة السوية إنما هو وليد حكم عاطفى — إن لم نقل تراجيدى — على الحياة نفسها ، على نحو ما يعيشها المرء فى العادة . والحق أنه لو لم تكن حياتنا العادية مفعمة بمظاهر التوقف والإعاقة ، والإجهاض والعجز ، والتراخى ، والتفكك ، مما يجعلها تبدو لنا حملاً ثقيلاً ، لما انتشرت الفكرة القائلة بوجود ضرب من التعارض الباطنى الدفين بين عملية الحياة السوية من جهة ، وبين إبداع الأعمال الفنية الجمالية وتذوقها من جهة أخرى . وفضلاً عن ذلك ، فإنه على الرغم من أننا قد رأينا فصل « الروحى » عن « المادى » ، وإقامة ضرب من التعارض بينهما ، إلا أنه لا بد من توافر شروط يتسنى عن طريقها للمثل الأعلى أن يتجسم ، أو يتحقق ، وهذا هو كل ما تعنيه — فى واقع الأمر — كلمة « مادة » . أما هذا الرواج الذى لقيه مبدأ الفصل بين الروح والمادة (أو إقامة تعارض بينهما) ، فهو الدليل على وجود قوى واسعة النطاق تعمل على تحويل ما كان يمكن أن يكون أداة لتنفيذ بعض الأفكار الحرة ، إلى مجرد أحمال ثقيلة باهظة ، وتؤدى بالتالى إلى جعل المثل العليا مجرد آمال واهية أو مظالم فضفاضة فى جو مزعزع قلق تسوده الحيرة والاضطراب .

ولئن كان الفن نفسه هو خير دليل على وجود اتحاد متحقق ، أو قابل للتحقق بين « المادى » و « المثالى » إلا أن هناك أدلة عامة تؤيد القضية التى نحن بصدددها ، وحيثما كان الاستمرار (أو الاتصال) Continuity ممكناً ، فإن عبء البرهنة إنما يقع على عاتق أولئك الذين يقولون بالتعارض

أو الثنائية . والواقع أن الطبيعة هي « أم الإنسان وموطنه الأصلي » ، ولو أنها قد تستحيل في بعض الأحيان إلى أم جافية رديئة شرسة ، أو إلى وطن معاد مشاكس عديم الألفة . ولكن مجرد دوام المدنية ، واستمرار الحضارة — إن لم نقل تقدمها في بعض الأحيان — إنما هو الدليل على أن آمال الإنسان ومقاصده تلتقي في الطبيعة دعامة وسنداً لها . وكما أن النمو الارتقائي للفرد ابتداء من جنين حتى شخص ناضج هو ثمرة لتفاعل الجهاز العضوى مع البيئة ، فإن الحضارة (أو الثقافة) أيضاً ، ليست مجرد ثمرة لجهود أناس عزلوا في مكان قفر ، أو خلى بينهم وبين أنفسهم ، بل هي نتاج لتفاعل مستمر متجمع مع البيئة . وحسبنا أن ننظر إلى عمق الاستجابات التى تولدها لدينا بعض الأعمال الفنية ، لكى نتحقق من وجود استمرار (أو اتصال) بينها وبين عمليات هذه الخبرة الدائمة المتصلة . ومعنى هذا أن الاستمرار قائم بين الأعمال الفنية وما تولده لدينا من استجابات من جهة ، وبين عمليات الحياة نفسها حين تبلغ مرحلة التحقق الموفق الذى لم يكن فى الحسبان من جهة أخرى .

وليس أدل على اندماج العنصر الجمالى فى صميم الطبيعة من هذه الخبرة الممتازة التى عبر عنها فنان من الطراز الأول ، ألا وهو و. ه. هدرسون W. H. Hudson وإن كنا لا نعدم نظيراً لهذه الخبرة — إلى حد ما — لدى الآلاف من الأشخاص . يقول هدرسون : « إننى لأشعر حيناً تخفى عن ناظرى صور الأعشاب الحية النامية ، وحينما تتباعد عن سمعى أصوات الطيور المغردة ، وشتى الأصوات الريفية العذبة ، أننى لم أعد حياً بمعنى الكلمة » . ثم يستطرد هذا الفنان فيقول : « إننى حين أسمع الناس يقولون إنهم لم يجدوا فى العالم أو الحياة من المتعة والتشويق ما يحفزهم إلى حبها أو التعلق بها ، أو أنهم ينظرون إلى غاية الحياة بشئ من الاستكانة والاستسلام ، فإننى أميل إلى الظن بأنهم لم يكونوا يوماً أحياء بمعنى الكلمة ، أو أنهم لم يروا

بعيون رؤوسهم رؤية ناصعة واضحة ذلك العالم الذى يظنون به السوء ، ولا أى شىء مما ينطوى عليه هذا العالم حتى ولا أدنى رقعة من العشب الأخضر . وهنا يسترجع هدسون بعض ذكريات طفولته فيكشف لنا عما ينطوى عليه الاستسلام الجمالى العميق من جانب صوفى ، ويقدم لنا خبرة تقترب فى بعض مظاهرها من تلك التى أطلق عليها المتدينون اسم الاتحاد الكشفى ، أو الانجذاب الصوفى . ولعل من هذا القبيل ما رواه هدسون عن التأثير الذى أحدثته فى نفسه رؤيته لمنظر أشجار السنط ، حيث يقول : « لقد بدت لى تلك الأوراق الكثيفة المرسلة تحت أضواء القمر الساطع فى حلكة الظلام ، وكأنما هى منظر غريب قد جلله المشيب ، حتى لقد خيل لى أن هذه الشجرة أعمق حياة من كل ما عداها ، وأنها أكثر شعوراً بوجودى من أى شىء آخر . . وما أشبه هذا الإحساس بإحساس الشخص الذى يشعر بأن ثمة كائناً فائقاً للطبيعة قد جاء لافتقاده ، أو الذى يعتقد اعتقاداً جازماً بأن هذا الكائن مائل أمامه ، وإن كان صامتاً غير مرئى ، وأن ينظر إليه عن قصد ويحدس بكل خاطر يحول بذهنه » — وهذا أمرسون Emerson الكاتب الذى اصططحنا عادة على اعتباره مفكراً صارماً قاسياً يحدثنا كمراهق بعبارة لا تكاد تفترق فى روحها العامة عما نقلناه منذ حين عن هدسون فتراه يقول : « لقد كنت أعبر ساحة مكشوفة ، توسطتها أكوام من الحديد ، عند منتصف الليل ، تحت سماء ملبدة بالغيوم دون أن تكون فى رأسى أية فكرة عن شىء يمكن أن يجلب لى قسطاً من الحظ السعيد . ومع ذلك فقد شعرت بنشوة غريبة من الغبطة التامة العميقة . وأنا الآن فى سرور يكاد يقتادنى إلى حافة الخوف » .

ولسنا نرى سبيلاً لتفسير الخبرات العديدة التى تدخل فى هذا الباب (مع العلم بأن كل استجابة جمالية تلقائية غير قسرية تنطوى على شىء من سمات تلك الخبرات) ، اللهم إلا على أساس القول بأن ههنا استثارة تبعث النشاط

فى أصداء الميول المكتسبة عن طريق العلاقات البدائية للكائن الحى بيئته ، وهى تلك الأصداء التى لاسبيل إلى استرجاعها فى شعور عقلى متميز . وهذا النوع من الخبرات ، الذى أتينا على ذكره فيما يقتادنا إلى ملاحظة جديدة يدلنا أيضاً على وجود استمرار (أوتصال) طبيعى . والواقع أنه ليس ثمة حد يقف أمام قدرة الخبرة الحسية المباشرة على امتصاص معان وقيم هى فى ذاتها وبذاتها — أعنى منظوراً إليها بطريقة مجردة — مما يمكن أن يعد « مثالياً » أو « روحياً » . وليست الصبغة الحوية (أو الإحيائية) animistic للتجربة الدينية على نحو ما عبر عنها هدسون فى ذكريات طفولته ، سوى مجرد مثال (لهذا الاستمرار) فى مستوى معين من مستويات الخبرة ولصلة وثيقة دائماً أبداً بين ما هو شعرى poetical — أيا ما كانت الواسطة التى يستعين بها — وبين ما هو حيوى (أو إحيائى) . ولو أننا اتجهنا الآن بأنظارنا نحو فن آخر هو من نواح عديدة فى القطب المضاد ، ونعنى به فن العمارة ، لأدركنا كيف أن أفكاراً قد صيغت بادئ ذى بدء فى لغة عقلية تكتيكية رفيعة ، كذلك التى تستخدمها الرياضيات ، يمكن أن تصاغ بطريقة مباشرة فى صورة حسية . والحق أن السطح المحسوس للأشياء ، لا يمكن أن يكون مجرد سطح . وآية ذلك أن فى وسع المرء أن يميز الصخر من نسيج الورق الرقيق عن طريق رؤيته للسطح وحده ، نظراً لأن مقاومات اللمس ، وضروب الصلابة الراجعة إلى مظاهر ضغط الجهاز العصبي بأكمله ، قد تجسمت فى البصر على أكمل وجه . ولاتقف هذه العملية عند حد تجسيد الكيفيات الحسية الأخرى التى تخلع على السطح عمق المعنى ، بل إن كل ما استطاع المرء أن يبلغه عن طريق سوانح الفكر الرفيع ، وكل ما استطاع الإنسان أن ينفذ إليه عن طريق الاستبصار اللامح ، هو فى صميمه ما يمكن أن يصبح قلباً للحس أو لباً له .

ونحن نستخدم كلمة واحدة بعينها — ألا وهى كلمة « رمز » — للإشارة

إلى تعبيرات الفكر المجرد - كما هى الحال فى الرياضيات - وللإشارة أيضاً إلى أشياء محسوسة كالعلم ، والصليب ، وهما رمزان يحملان قيمة اجتماعية عميقة ، ويعبران عن معنى الإيمان التاريخى والعقيدة اللاهوتية . وثمة أشياء أخرى عديدة ، كالبخور ، والزجاج الملون ، ورنين الأجراس الخفية ، والحلل الموشاة أو الثياب المطرزة ، تصحب فى العادة كل دنو أو اقتراب مما اصطللنا على اعتباره « مقدساً » أو « إلهياً » . ومن هنا فإن كل رحلة يرتد فيها علم الأنثروبولوجيا إلى الماضى لابد من أن تكشف لنا عن وجود علاقة وثيقة بين نشأة الكثير من الفنون وبين الطقوس الدينية البدائية . ولكن أحداً لن يستطيع أن يزعم أن الطقوس والاحتفالات الدينية كانت مجرد حيل تطبيقية (أوتكنيكية) لتوفير الأمطار أو إنجاب الأبناء ، أو جنى المحصولات ، أو إحراز النصر فى المعارك ، اللهم إلا إذا سائرنا أولئك الذين قد نأوا بأنفسهم تماماً عن تجارب البشرية القديمة ، لدرجة أنهم لم يستطيعوا مطلقاً أن يفطنوا إلى معانيها . حقاً لقد كان للطقوس والاحتفالات الدينية مرمى سحرى ، ولكن من المؤكد أنها لم تكن تمارس بـمداومة ودون انقطاع - على الرغم من كل ما كانت تلقاه من مظاهر الفشل العملى - إلا لأنها كانت بمثابة وسائل مباشرة تعمل على رفع قيمة الخبرة للإنسان فى الحياة . وهكذا كانت الأساطير شيئاً مختلفاً كل الاختلاف عن مجرد محاولات عقلية قام بها الإنسان البدائى فى مضمار العلم . حقاً لقد كان للقلق الذى استشعره الإنسان بإزاء شتى الوقائع غير المألوفة دور هام فى تلك الأساطير ، ولكن من المؤكد أن سرور الإنسان بالقصة نفسها ، أو ولعه بإنتاج الرواية الجيدة والعمل على حبكها وحسن التعبير عنها ، قد لعب دوراً فى هذا المضمار ، كما هى الحال اليوم فى كل ما ينشأ لدينا من أساطير شعبية . وليس يكفى أن يقال: إن العنصر الحسى المباشر والانفعال نفسه ضرب من الإحساس يميل إلى امتصاص شتى المواد الذهنية ، وإنما ينبغى

أن يقال أيضاً: إن هذا العنصر الحسى - بصرف النظر عن أى تنظيم خاص يفرضه الجهاز العضوى - يقوم بمهمة إخضاع العنصر العقلى الصرف ، ويعمل على هضمه أو تمثله .

ولو أننا نظرنا إلى ظاهرة تدخل الخوارق (أو العناصر الفائقة للطبيعة) فى صميم العقيدة ، أو إلى تلك الظاهرة البشرية المألوفة التى تتمثل فى ارتداد الإنسان بكل سهولة إلى العناصر الفائقة للطبيعة ، لوجدنا أنفسنا بإزاء ظواهر هى أدخل فى باب النشاط السيكولوجى الذى يولد الأعمال الفنية ، منها فى باب الجهد الذى يبذل من أجل الوصول إلى تفسير علمى وفلسفى ، والواقع أن هذه الظواهر تزيد من حدة الاهتزاز العاطفى ، فضلاً عن أنها تصاحب دائماً ذلك الاهتمام الناشئ عن كل تصدع يصيب الروتين العادى. ولو كانت سطوة «الخوارق» ، (أو سيطرة «العناصر الفائقة للطبيعة») على الفكر البشرى محض مسألة عقلية صرف (أو مسألة يغلب عليها هذا الطابع) لكان الأمر إلى حد ما ، أو لكانت المسألة غير ذات بال نسبياً . ولكن التصورات اللاهوتية ونظريات خلق العالم ، قد استطاعت أن تأسر اللب ؛ لأنها كانت مصحوبة باحتفالات مهيبة وبخور ، وثياب مطرزة ، وموسيقى ، وتلألؤ بعض الأضواء الملونة ، كما كانت مصحوبة أيضاً بقصص تثير الدهشة وتنتزع الإعجاب الأخاذ . ومعنى هذا أن التصورات اللاهوتية لم تنجح فى الوصول إلى الإنسان ، إلا لأنها أهابت بإحساسه وخياله الحسى إهابة مباشرة ، وهكذا عمدت معظم الأديان إلى تحقيق ضرب من الوحدة بين أسرارها المقدسة من جهة ، وأسمى روائع الفن من جهة أخرى ، كما جاءت أوسع المعتقدات نفوذاً (أو سلطة) ملتحفة بثياب من العظمة والأبهة التى تبهج العين والأذن ، وتستثير فى النفس انفعالات هائلة من الحيرة ، والدهشة ، والرغبة ، وحسبنا أن ننظر إلى الثورات الفكرية التى يحققها اليوم علماء الفيزياء والفلك ، لكى نتحقق من أنها

تتجاوب مع حاجتنا الجمالية إلى إشباع الخيال ، أكثر مما تتجاوب مع أى التماس صارم للحجة غير العاطفية التى يستلزمها التفسير العقلى .

وقد أوضح لنا هنرى آدمز Henry Adams كيف أن لاهوت العصور الوسطى لا يخرج عن كونه بناء شيدته نفس الإرادة التى أبدعت الكاتدرائيات . والواقع أن العصر الوسيط بصفة عامة — وهو ذلك العصر الذى نعهده فى العادة لسان حال يعبر عن أوج الإيمان المسيحى فى العالم الغربى — إنما هو البرهان الساطع على ما للحس من قوة يستطيع معها أن يمتص أسمى أفكار الروحية . فلم تكن الموسيقى ، والتصوير ، والنحت والعمارة ، والدراما ، والرواية ، سوى مجرد خدام للدين ، مثلها فى ذلك كمثل العلم والمعرفة المدرسية . وهكذا نجد أن الفنون لم تكن تتمتع تقريباً بأى وجود خارج نطاق الكنيسة ، كما كانت طقوس الكنيسة واحتفالاتها الدينية فنوناً تمارس فى ظل ظروف خاصة كانت تخضع عليها أعلى درجة ممكنة من الحاذية الانفعالية والتأثير الخيالى . وليس بدعاً أن يكون ذلك كذلك ، فإننا لانعرف شيئاً يمكن أن ينزع من الناظر أو المستمع لمظاهر الفنون استسلاماً أعنف أو قبولاً أعظم من اعتقاده بأن تلك الفنون حافلة بالوسائط اللازمة لتحقيق الحد الأبدى والنعيم الخالد .

وهنا يجدر بنا فى هذا الصدد أن نستشهد ببعض عبارات لباتر Pater يقول فيها : « إن مسيحية العصور الوسطى قد شقت طريقها — إلى حد ما — بفضل جمالها الاستطيقى esthetic beauty ، الأمر الذى شعر به كتاب الأناشيد اللاتينيون أعظم شعور ، حتى لقد كانوا يستخدمون المئات من الصور الحسية للتعبير عن العاطفة الأخلاقية الواحدة أو الشعور الروحى الواحد . وحين يكون ثمة انفعال قد سدت أمامه جميع المنافذ ، فإن مثل هذا الانفعال سرعان ما يولد توتراً عصبياً يكون من شأنه أن يجعل العالم الحسى يتحد (فى نظرنا) بأى تألق متزايد ، أو أى تحرر انطلاقى ،

وعندئذ تستحيل كل حمرة إلى دم ، ويصبح كل ماء دمعاً ، وتبعاً لذلك فقد غلبت على كل شعر العصور الوسطى نزعة حسية تشنجية عنيفة ، حتى لقد شرعت موضوعات الطبيعة (عندهم) تقوم بأدوار هذائية غريبة . حقاً لقد كان لدى العقلية الوسيطة إحساس عميق بشئ موضوعات الطبيعة ، ولكن إحساسها بهذه الأشياء لم يكن إحساساً موضوعياً ، فلم يقدرها أن تحقق أي هروب حقيقي نحو العالم الخارجى .

وقد كتب هذا المؤلف نفسه ترجمة ذاتية له بعنوان : « الطفل فى البيت The child in the house » نراه فيها يعمم ما كان متضمناً فى الفقرة السابقة فيقول : « لقد التقى صاحبنا فى السنوات الأخيرة بفاسفات شغلته كثيراً بتقديرها لنسب كل من العنصرين الحسى والعقلى فى المعرفة البشرية ، وحرصها على تحديد نصيب كل منهما فى هذه المعرفة ، ولم يلبث صاحبنا أن وجد نفسه مضطراً — عند وضعه لنسقه العقلى الخاص — إلى أن يخصص للتفكير المجرد الشئ القليل ، لكى يقف على حامله الحسى ، أو ملاساته الحسية ، الشئ الكثير . وهكذا أصبح هذا الحامل الحسى (sensible vehicle) هو « الملازم الضرورى الذى يقترن بكل إدراك للأشياء ، وصار هو الحقيقة الواقعية التى يعتد بها ويقام لها ألف حساب فى مسكن تفكيره . . ولم يلبث صاحبنا أن أصبح عاجزاً (أكثر فأكثر) عن الاهتمام بالنفس أو التفكير فيها ، اللهم إلا بوصفها باطنة فى جسم موجود بالفعل ، كما لم يعد يستطيع أن يفكر فى أى عالم آخر ، اللهم إلا ذلك العالم الذى توجد فيه الأنهار والأشجار ، ويبدو فيه الرجال والنساء على هذا النحو أو ذاك ، ويشد كل منهم على أيدى واقعية حقيقية » . والحق أن التعالى بالمثل الأعلى فوق مستوى الحس المباشر ، أو التسامى به إلى ما وراء الحس المباشر ، قد عمل على تحويله إلى حقيقة شاحبة هزيلة لا يضرب فى عروقه الدم ، فضلاً عن أنه قد أدى — كما لو كان قد تأمر مع العقلية الشهوانية — إلى إجذاب موضوعات الخبرة المباشرة وتحقيرها ، أو الخط من شأنها .

.. أما بعد ، فقد استبحنا لأنفسنا — عند وضع عنوان هذا الفصل — أن نستعير من كيتس لفظ « أثرى » ، للإشارة إلى المعانى والقيم التى يظن الكثير من الفلاسفة وبعض النقاد أنها فوق متناول الحس ، نظراً لما تمتاز به من سمات روحية ، أبدية ، كلية مما حدا بهم إلى مسامرة الثنائية الشائعة بين الطبيعة والروح . وليأذن لنا القارئ مرة أخرى فى أن نردد على مسامعه عبارة كيتس حين يقول : « إن الفنان قد ينظر إلى الشمس والقمر ، والنجوم والأرض وكل ما فيها ، على أنها عناصر تصنع منها أشياء أخرى أعظم منها ، ألا وهى الأشياء الأثرية » .

ونحن حين نستشهد فى هذا المقام بما قاله كيتس ، فإننا نذكر له أيضاً أنه وحد بين موقف الفنان وموقف المخلوق الحى . وهو لم يفعل ذلك فى السياق الضمنى لشعره فحسب ، بل إننا لنراه أيضاً يعبر فى بعض تأملاته تعبيراً صريحاً عن هذه الفكرة . ولعل من هذا القبيل مثلاً ما كتبه فى رسالة بعث بها إلى أخيه حيث نراه يقول : « إن الغالبية العظمى من الناس لتشق طريقها فى الحياة بنفس السليقة الفطرية ، ونفس العين الشاحصة إلى أهدافها ، على نحو ما يفعل الصقر سواء بسواء . وكما يبحث الصقر عن الأنثى التى يألفها ، كذلك يبحث الرجل عن المرأة التى يجعل منها شريكة حياته . وحسبنا أن ننع النظر إليهما ، لكى نتحقق من أن كلا منهما يتأهب لهذه المهمة ، ويحصل لنفسه على الأنثى بنفس الطريقة . إن كلا منهما ليريد أن يبنى لنفسه عشاً ، فليس بدعاً أن نراهما يشرعان فى العمل على تهيئته بنفس الطريقة ، فضلاً عن أنهما يوفران الطعام لنفسيهما بنفس الطريقة . ولكن على حين يقضى الإنسان — هذا الحيوان النبيل — أوقات فراغه فى تدخين غليونه ، نرى الصقر يتأيل بين السحب فى أجواز الفضاء ، وهذا هو كل ما هنالك من فارق بينهما فى وسائل التسلية أو أساليب تمضية الفراغ ، وربما كان الفراغ هو الذى يخلع على الحياة — فى نظر العقل المتأمل — كل

مالها من جاذبية أو مسلاة . وإننى لأتجول بين الحقول فألمح من بعيد ابن عرس (أو القاقم Stoa) أو جرد الحقول ، وهو يحث الخطى بسرعة . فلا يسعنى سوى أن أسأله : إلى أين عساه يمضى ؟ .. إن لهذا الخنوق بلا شك هدفاً يسعى إليه ، فإن عينيه لتلمعان ببريق ذلك الهدف . وإننى لأمضى بين المباني الضخمة التى تضمها إحدى المدن ، فتقع عينى على رجل يستحث الخطى بسرعة . وعندئذ لا يسعنى سوى أن أسأله : إلى أين عساه يمضى ؟ إن لهذا المخلوق بلا شك هدفاً يسعى إليه ، فإن عينيه لتلمعان ببريق ذلك الهدف ...

« ولكنى هنا حتى وإن كنت أقتنى أثر نفس المسلك الغريزى ، مثل كمثل أى حيوان بشرى أستطيع أن أتصوره ، بل حتى إذا كنت — على الرغم من صغرى — أكتب عفواً محاولاً الاهتمام إلى خيوط من النور فى وسط ظلام أسود داكن ، دون أن يكون لدى علم بدلالة أية قضية أوقية أى رأى ، فإننى مع ذلك أجدنى مدفوعاً إلى التساؤل قائلاً : أفلا يجوز أن أكون فى كل هذا بريئاً من كل خطيئة . ألا يحتمل أن تكون هناك كائنات عليا يرونها أى موقف رائع (حتى ولو كان غريزيا) يهتدى إليه عقلى ، كما يحلولى أنا نفسى أن أشهد يقظة ابن آوى أولهفة الغزال ؟ ... حقاً إن أية مشاجرة تحدث فى الطرقات لهى فى حد ذاتها أمر كرهى ، ولكن من المؤكد أن الطاقات التى تتجلى فيها لا تخلو من جمال ، حتى إن أكثر الناس ابتداءً لتبدو عليه مسحة من الحسن فى لحظات تشاجره . ولو قدر لكائن فائق للطبيعة أن ينعم النظر فى أفكارنا واستدلالاتنا — مهما كان من خطئها — لوجد لها طابعاً مماثلاً ، ولبدت له (تلك الأفكار) ذوات روعة وبهاء . وفى هذا ينحصر على وجه التحديد الطابع المميز للشعر . حقاً إنه قد تكون ههنا أفكار ، ولكنها حين تتخذ صورة غريزية مثلها كمثل الأشكال والحركات الحيوانية ، فإنها عندئذ تستحيل إلى شعر وتكتسب طابعاً جميلاً ، أو تصبح لها جاذبية سحرية . »

ويتحدث كيتس فى خطاب آخر عن شكسبير ، فيقول عنه : إنه إنسان

ذو « مقدرة سلبية » هائلة لأنه كان « يستطيع أن يحيا فى غمرة الريب ، والأسرار ، والشكوك ، دون أن تزعجه الرغبة فى السعى وراء الحقيقة أو العقل » . وهو يقيم ضرباً من التعارض بين شكسبير ومعاصره كولردج ، فيقول: إن هذا الأخير كان يتخلى عن أى عيان شعرى حينما كان يبدو له خطأ بالغموض ، نظراً لأنه لم يكن يستطيع عندئذ أن يسوغه تسويغاً عقلياً ، أو لأنه — على حد تعبير كيتس نفسه — لم يكن ليقنع « بالمعرفة الناقصة » (أو أنصاف المعارف) . ونحن نعتقد أن هذه الفكرة عينها متضمنة أيضاً فيما يذكره فى خطاب بعث به إلى بيلي Bailey من أنه: « لم يستطع بعد أن يدرك كيف يتسنى لأى شىء أن يعرف أنه على حق بفعل الاستدلال المتسلسل المتوالى . . هل يستطيع حتى أعظم الفلاسفة أن يصل إلى هدفه دون أن ينحى جانباً الكثير من الاعتراضات ؟ » ثم يعود كيتس فيتساءل : « أليس على المفكر أيضاً أن يثق بـ « حدوسه » intuitions وما يرد إليه فى خبراته الانفعالية وتجاربه الحسية المباشرة ، وحتى ولو كانت على النقيض من الاعتراضات التى يقدمها له التفكير أو التأمل العقلى ؟ » . ويستطرد كيتس فيقول : « إن العقلية الخيالية البسيطة قد تلقى مكافآتها فى الإعادات المتكررة لأعمالها الصامتة التى تهبط باستمرار على الروح فى شىء من الفجائية الرقيقة » . ونحن نجد فى هذا القول ملاحظة قيمة تتضمن من سيكولوجية الفكر الإنتاجى (أو الإبداعى) أكثر مما ينطوى عليه العديد من المؤلفات .

وعلى الرغم من الطابع الإضمارى الذى تتسم به أحكام كيتس ، فإن ثمة نقطتين أساسيتين تتضحان من العبارات السالفة . أما النقطة الأولى فهى اعتقاده بأن للاستدلالات العقلية أصلاً يشبه أصل الحركات التى يقوم بها المخلوق المتوحش فى سعيه نحو بلوغ هدفه ، وأن هذه الاستدلالات قد تصبح تلقائية ، « غريزية » ، وأنها حين تصير غريزية ، فإنها تصبح حسية مباشرة ، أعنى شعرية . وأما الوجه الثانى لهذا الاعتقاد ، فهو إيمانه بأنه ليس فى إمكان

أى استدلال عقلى ، من حيث هو « استدلال » : أعنى من حيث هو عملية تستبعد الخيال والإحساس أن يصل إلى الحقيقة . وحتى لو نظرنا إلى أعظم فيلسوف ، فسنجده يقوم بعملية تفضيل لا تخاو من طبع حيوانى ، من أجل توجيه تفكيره نحو نتائجه . ومعنى هذا أنه ينتقى وينحى جانباً أثناء تحرك مشاعره الخيالية . وليس فى وسع « العقل » — مهما كان من درجة سموه — أن يرقى إلى الفهم التام ، أو أن يصل إلى اليقين القائم بذاته . وإنما لابد للعقل من أن يرتد إلى الخيال ، أعنى أنه لا مندوحة له عن تجسيم الأفكار فى أحاسيس محملة بالشحنات الوجدانية .

ولقد ثار نقاش طويل حول ما كان يعنيه كيتس حينما قال هذين البيتين المأثورين :

الجمال هو الحق ، والحق هو الجمال

هذا كل ما أنت عارفه على وجه البسيطة

وهو كل ما أنت فى حاجة إلى معرفته

كما ثار الجدل أيضاً حول ما كان يعنيه كيتس بعبارة الثرية المشابهة التى يقول فيها : « إن ما يدركه الخيال بوصفه جمالاً لا بد من أن يكون حقاً » . بيد أن الجانب الأكبر من النقاش الذى ثار نتيجة لجهل المتناقشين بالتقليد الخاص الذى أملى على كيتس ما كتب ، والذى كان يخلع على كلمة « حق » معنى خاصاً محدداً . فلم يكن الحق — فى هذا التقليد — يعنى صواب أحكامنا العقلية على الأشياء ، أى الحق بالمعنى الذى يفهمه العلم فى أيامنا هذه ، وإنما كان يعنى الحكمة التى يعيش عليها البشر ، وعلى وجه الخصوص « معرفة الخير والشر » . وأما فى نظر كيتس فقد كان الحق ويتق الصلة على وجه الخصوص بتبرير الخير والثقة به ، على الرغم من كل ما يحيط بنا من شرور وتخريب ودمار . ولم تكن « الفلسفة » عنده سوى مجرد محاولة من أجل الإجابة عن هذا السؤال . ونحن نلاحظ أن اعتقاد

كيتس بأن الفلاسفة أنفسهم لا يستطيعون أن يتصدوا لهذه المشكلة دون
 الاعتماد على حدوس خيالية ، قد لقي تقريراً مستقلاً إيجابياً فى توحيده
 بين « الجمال » و« الحق » - ذلك الحق الخاص الذى يحل للإنسان مشكلة
 عويصة طالما أقلقته ألا وهى مشكلة الدمار والموت - تلك المشكلة التى
 كانت تثقل باستمرار كاهل كيتس - فى صميم المجال الذى تصطرع فيه
 الحياة من أجل ضمان الغلبة والانتصار . والواقع أن الإنسان إنما يحيا فى عالم
 من الظنون والأسرار والشكوك . ومن هنا فإنه لا يمكن أن يكون فى « التفكير »
 أو فى « الاستدلال العقلى » Reasoning كفاية أو غناء للإنسان .
 وهذا الرأى - بطبيعة الحال - إنما يعيد إلى أذهاننا ذلك المذهب القديم
 الذى نادى به كل أولئك الذين تمسكوا بضرورة الوحي الإلهى . ولكن كيتس
 قد أبى إلا أن يرفض تلك القوة المكملة للعقل ، أو ذلك البديل الذى يقوم
 مقامه . وكانت حجته فى ذلك أن فى عنان الخيلة غناء وكفاية . وحين قال
 كيتس : « هذا كل ما أنت عارفه على وجه البسيطة ، وما أنت فى حاجة
 إلى معرفته » ، فإن عبارة « على وجه البسيطة » التى جرت على قلمه كانت
 هنا بمثابة قولة حاسمة ؛ لأنها كانت تعنى ذلك الوسط أو تلك البيئة التى
 « يزعجنا فيها السعى وراء الحقيقة والعقل » ، فتتعر ونرتبك وننحرف ،
 بدلا من أن نجد فيما حولنا ما يقتادنا إلى النور . ولم يقدر لكيتس أن يعثر
 على أكبر قسط من السلوى ، أو أن يهتدى إلى أعماق معتقداته ، اللهم إلا
 فى لحظات الإدراك الجمالى الحاد . وحسبنا أن نرجع إلى خاتمة قصيدته
 الغنائية ode لكى نقف على هذه الحقيقة مسجلة بقلم كيتس بنفسه . وأخيراً
 قد يكون فى وسعنا أن نقول: إنه ليس هناك إلا فلسفتان ، وإحدى هاتين
 الفلسفتين هى تلك التى تتقبل الحياة والخبرة بكل ما فيها من ريبة ، وشر ،
 ومعرفة ناقصة ، ثم تقلب تلك الخبرة على ذاتها لكى تعمق كيفياتها الخاصة
 وتزيد من حدتها مستعينة فى ذلك بالخيال والفن . وتلك هى فلسفة كل من
 شكسبير وكيتس .

الفصل الثالث

تحصيل الخبرة

إن الخبرة لى ظاهرة مستمرة لاتنقطع ، نظراً لأن التفاعل القائم بين المخلوق الحى والظروف المحيطة به واقعة متضمنة فى صميم عملية الحياة . وتحت تأثير ظروف المقاومة والصراع ، تجيء المظاهر والعناصر التى ينطوى عليها تفاعل كل من الذات والعالم ، فتصنع الخبرة بالانفعالات والأفكار ، مما يتولد عنه القصد الشعورى أوالاتجاه الواعى البصير . بيد أن الملاحظ — مع ذلك — أن الخبرة المحصلة كثيراً ما تجيء بدائية ناقصة ، وآية ذلك أن الأشياء توضع موضع الاختبار ، ولكن دون أن تتركب بالطريقة التى تخلق منها خبرة فردية متميزة . وهنا يظهر فعل الغفلة والتشتت ؛ إذ يبدو التنافر واضحاً بين ما نلاحظه وما نفكر فيه ، أوبين ما نرغب فيه وما نحصل عليه . إننا نضع أيدينا على المحراث ولكننا لانبث أن نرجع القهقرى ، ونحن نشرع فى الانطلاق ، ولكننا سرعان ما نتوقف ، لا لأن الخبرة قد شارفت النهاية أوبلغت الغاية التى من أجلها كان البدء فى النشاط ، بل لأن ثمة عوائق خارجية أو فتوراً داخلياً ، قد جاء فحال دون استمرار النشاط .

أما حينما تأخذ العناصر المختبرة مجراها نحو التحقق والإنجاز — على العكس مما هى الحال فى النوع السابق من الخبرة — فهناك يمكننا القول بأننا قد حصلنا بالفعل على خبرة . وعندئذ — وعندئذ فقط — تندمج تلك المواد (أو العناصر) فى داخلنا وتتمايز فى المجرى العام للتجربة عن كل ما عداها من خبرات . وهكذا ينجز المشروع (أو العمل) على النحو المرضى ، وتلقى المشكلة حلها الصحيح ، وتلعب المباراة حتى النهاية ، ويواجه كل موقف من المواقف ، سواء أكان هذا الموقف تناول وجبة طعام ، أم لعب

دور من الشطرنج ، أم مواصلة مناقشة ، أم تأليف كتب . ثم لاشتراك في حملة سياسية ، بحيث تجيء نهايته تحقيقاً أو اكتمالاً ، لا توقفاً أو تقطعاً . ومثل هذه الخبرة إنما هي في صميمها «كل a whole» . وهي تحمل في ذاتها طابعها الفردي وكفائتها الذاتية . ولهذا فإننا نقول عنها إنها خبرة متميزة قائمة بذاتها an experience .

والملاحظ بصفة عامة أن الفلاسفة — حتى أصحاب النزعة التجريبية منهم — قد تحدثوا عن التجربة في معظم الأحيان على الإطلاق ، ولكن الاستعمال الاصطلاحي يشير دائماً إلى خبرات (لا مجرد خبرة) ، على اعتبار أن كل خبرة هي بطبيعتها فردية ، وأن لها بدايتها الخاصة ونهايتها الخاصة . والواقع أن الحياة ليست سيراً مطرداً غير منقطع ، أو مجرى متدفقاً مستمراً ، بل هي أشبه ما تكون بمجموعة من الأفاقيص ، التي يمتاز كل منها بحبكتته الروائية الخاصة ، ونقطة انطلاقه الخاصة ، وحركته أو اتجاهه الخاص نحو نهايته أو خاتمته الخاصة ، فضلاً عما لكل منهما من حركة إيقاعية خاصة ، وطابع خاص غير متكرر يشيع فيه من أوله إلى آخره . وحينما يقطع المرء جانباً من الدرج ، فإن فعله — مهما كان آلياً — لا بد من أن يتم على شكل خطوات فردية يقطع فيها درجات متوالية ، لاعلى صورة تقدم متماسك غير متميز . هذا إلى أن أى مسطح مائل لا بد — على الأقل — من أن يتميز عن كل ما عداه من الأشياء بانفصاله الفجائي .

والخبرة — بهذا المعنى الحيوى — إنما تتحدد بالرجوع إلى تلك المواقف أو الأحداث الهامة التي نشير إليها تلقائياً بقولنا إنها «خبرات حقيقية» ، أعنى تلك الأمور التي نقول عنها حين نسترجعها : «أجل ، لقد كانت هذه تجربة بحق» . ومثل هذه الخبرات قد تكون أحداثاً خطيرة ذات بال ، كالمشاجرة التي تقع بيننا وبين شخص كان يوماً صديقاً حميماً لنا ، أو الكارثة التي ننجح في الهرب منها ، أو تجنب وقوعها في اللحظة الأخيرة ، أو هي

قد تكون أموراً زهيدة طفيفة الشأن نسبياً ، ولكنها مع ذلك - بل ربما لضآلة شأنها - توضح لنا بصورة أفضل مانعنيه حينما نتحدث عن الخبرة . فهذه مثلاً وجبة من الطعام قد تناولتها في أحد مطاعم باريس ، وما أكاد أسترجع ذكرها حتى أجدنى مدفوعاً إلى أن أقول : لقد كانت هذه خبرة بحق . « وكأن هذه الخبرة قد أبقت في رأسى ذكرى خالدة لما ينبغى أن يكون عليه الطعام . ثم هناك تلك العاصفة التى عاناها المرء أثناء عبوره للمحيط ؛ تلك الزوبعة الهوجاء التى اختبرها بنفسه ، قيدت له فى احتدامها وهياجها ، وكأنما هى تركز فى ذاتها كل معانى الإعصار ، فبقيت فى ذاكرته خبرة متميزة منفصلة عن كل ما جاء قبلها ، وكل ما ورد بعدها .

والملاحظ فى أمثال هذه الخبرات ، أن من شأن كل جزء من الأجزاء المتتابعة أن ينطلق إنطلاقاً حراً ، دون أى تصدع أو تشقق ، بل دون هوات أو فجوات فارغة متجهاً نحو ما يتلوهُ أو ما يجيء فى أعقابهِ . ومع ذلك ، فإنه ليس هناك فى الوقت نفسه أية تضحيات بما للأجزاء من هوية مستقلة أو ذاتية خاصة . حقاً إن ما يميز النهر عن البركة أو الغدير الآسن ، أنه مجرى متدفق سيال ، ولكن تدفق النهر مع ذلك هو الذى يخلع على أجزائه المتعاقبة طابعاً أكثر تحديداً ، وقيمة أبعد مدى ، من كل ما يتوافر فى أجزاء البركة المتجانسة . وحسبنا أن نرجع به إلى التجربة ، لكى نتحقق من أن السيلان أو التدفق إنما يعنى الانتقال من شئ إلى آخر . ولما كان كل جزء إنما يفضى إلى الآخر ، بل كان كل جزء إنما يحمل ما قد مضى من قبل ، فإن كل جزء من الأجزاء لابد أن يكتسب فى ذاته ضرباً من التمايز . وهكذا يتحقق لكل المتصل المستمر ضرب من التنوع بفضل أوجهه المتعاقبة أو مراحلها المتوالية التى هى مجرد تأكيد لألوانه المتعددة .

وحينما تتوافر لدينا خبرة بمعنى الكلمة ، فإنه لا يمكن أن تكون هناك فجوات ، أو وصلات ميكانيكية ، أو مراكز جامدة نظراً لما تتماز به التجربة

من تداخل مستمر . حقاً إن هناك وقفات ، ومواضع سكون ، ولكنها إنما تقوم بمهمة تنظيم الحركة وتحديد كیفيتها ، وإذن فإن هذه الوقفات تلخص (أو تركز) كل ماسبق قبله ، وتعمل على الحيلولة دون وقوع أى تبدد أو تبخر عقيم . أما العجلة المستمرة فإنها بطبيعتها لاهثة مبهورة ، وهى تمنع الأجزاء من اكتساب أى تمايز . حقاً إننا نشاهد فى العمل الفنى أن الأفعال والأحداث والملايسات المختلفة لا بد من أن تمزج وتنصر جميعها لتكون وحدة واحدة ، ولكننا نلاحظ مع ذلك أنها لا تختفى أو تفقد طابعها الخاص حين تفعل ذلك ، بل ربما كانت الحال هنا كالحال فى الحوار الودى : فإن ههنا تبادلاً مستمراً ، واختلاطاً متواصلاً ، وإن كل متحدث مع ذلك يظل محتفظاً بطابعه الخاص إن لم نقل بأنه يظهر هذا الطابع بصورة أوضح مما يفعل فى العادة .

والملاحظ أن لكل خبرة وحدتها التى تخلع عليها اسمها الخاص ، فتصبح تلك الوجة ، أو تلك العاصفة ، أو تلك القطيعة مع صديق . ووجود هذه الوحدة إنما يتكون بفعل الكيفية الفردية التى تشيع فى الخبرة كلها ، على الرغم من تنوع الأجزاء التى تدخل فى تكوينها . وليست هذه الوحدة انفعالية ، أو عملية ، أو ذهنية ، فإن كل هذه الألفاظ إنما تشير إلى تميزات يستطيع الفكر أن يقوم بها بداخل تلك الوحدة . وكل ما هنالك أننا عند الحديث عن الخبرة ، لابد أن نجد أنفسنا مضطرين إلى استخدام أمثال هذه الصفات التى لا تستغنى عنها عملية التأويل . وهكذا ترانا نسترجع فى أذهاننا أية خبرة بعد حدوثها فلا يسعنا سوى أن نعترف بأن هذه الصفة — دون غيرها — كانت غالبية عليها بشكل ظاهر بحيث إنها لتسم بطابعها تلك الخبرة ككل . وقد يستطيع العالم أو الفيلسوف أن يسترجع ذكرى بعض المباحث المشوقة أو التأملات الفكرية العميقة ، بوصفها «خبرات» بالمعنى التوكيدى لهذه الكلمة . ومثل هذه الخبرات قد تكون فى مضمونها النهائى ذات طابع عقلى ،

ولكن من المؤكد أنها كانت تحمل أيضاً أثناء حدوثها أو تحققها الفعلى صبغة انفعالية فضلا عن أنها كانت ذات صبغة غائية إرادية . ومع ذلك ، فإن الخبرة لم تكن مجرد حاصل لكل هذه السمات المختلفة ، بل ذابت فيها تلك الصفات ففقدت معالمها من حيث هى سمات متميزة فى وسع أى مفكر أن ينكب على عمله ، اللهم إلا إذا كانت هناك خبرات شاملة متكاملة هى فى حد ذاتها جديرة بالاهتمام ، تغريه وتجذب به وتلوح له بالجزء . ولولا هذه الخبرات ، لما كان فى وسع المفكر أن يعرف ماذا عسى أن يكون التفكير على حقيقته ، ولحار تماماً فى تمييز التفكير الصحيح من التفكير الزائف . والواقع أن التفكير لا يتقدم إلا على شكل سلاسل من الأفكار ، ولكن الأفكار لا تكون سلسلة إلا لأنها فى الحقيقة شئ أكثر من كل ما يسميه علم النفس التحليلى باسم « الأفكار » ، ومعنى هذا أنها مظاهر انفعالية وعملية متميزة ، لكيفية تطويرية كامنة ، فهى منها بمثابة التغيرات الحركية ، بحيث إنه لا سبيل إلى تصورهما منفصلة أو مستقلة كالأفكار والانطباعات المزعومة عند كل من لوك وهيوم ، بل لابد من تصورهما على أنها ظلال رقيقة للون عام شامل متطور .

وحين نتحدث عن خبرة التفكير ، فإننا نقول : إننا نصل إلى نتيجة ، أو نستخلص نتيجة ، وكثيراً ما توضع الصياغة النظرية لهذه العملية فى ألفاظ تحجب بالفعل تشابه « النتيجة » مع المرحلة الإنجازية (النهائية) فى أية خبرة متكاملة متطورة . والظاهر أن هذه الصياغات إنما تستند فى حكمها إلى القضايا المنفصلة التى تتخذ مقدمات ، والقضية التى تترتب عليها كنتيجة ، على نحو ما تبدو فى الكتب المطبوعة . وهكذا يخيل إلينا أن هناك أولاً واقعيتين مستقلتين جاهزتين ، وأتينا نعالج بعد ذلك هاتين الواقعتين بطريقة خاصة ، لكى لا نلبث أن نولد منهما واقعة ثالثة . وأما الحقيقة فهى : أن المقدمتين — فى أية خبرة ذهنية — لا تظهران إلا حين تصبح النتيجة واضحة بينة .

ومثل الخبرة هنا كمثل خبرة نشاهد فيها عاصفة تزايد عنفاً . حتى تصل إلى أعلى درجاتها لكي لاتلبث أن تسكن رويداً رويداً بحيث إن الخبرة في الحالتين لتنصب على حركة مستمرة لبعض الموضوعات أو العناصر . وحال الفكر هنا كحال المحيط إبان العاصفة ، فإنه ليستحيل إلى سلاسل من الأمواج ، وهكذا تنتشر الأفكار وتمتد الإيماءات ، لكي لاتلبث أن تراجع منكسرة على أثر صدمة ، أولكى تجد نفسها محمولة إلى الأمام بفعل مؤازرة موجة ، فإذا ما تم الوصول إلى نتيجة ، كانت تلك النتيجة ثمرة لحركة استباق وتجميع ، أعنى حركة نجحت أخيراً فى بلوغ أقصى تمامها . وإذن فإن « النتيجة » لا يمكن أن تعد شيئاً منفصلاً أو مستقلاً ، بل هى نتجىء بمثابة النهاية المكملة للحركة .

.. من هذا يتضح لنا أن لكل خبرة ذهنية (أو خبرة تفكير) طابعها الخاص . وليس هناك من فارق بين مثل هذه الخبرة وبين تلك الخبرات التى نعددها جماعية . انهم إلا من حيث المواد أو العناصر المستخدمة فى كل منها . فعنى حين أن المواد المستخدمة فى الفنون الجميلة هى عبارة عن كييفيات ، نجد أن مواد الخبرة التى تفضى إلى نتيجة عقلية هى عبارة عن علامات أو رموز ليس لها كييفية ذاتية خاصة ، ولكنها تقوم مقام أشياء يمكن فى خبرة أخرى اختبارها كييفياً . والفارق ضخم بين النوعين ، وربما كان هذا سبباً من ضمن الأسباب التى من أجلها لن يقدر يوماً لأى فن عقلى صرف أن يصبح فناً شعبياً كما أصبحت الموسيقى مثلاً فناً شعبياً ، ومع ذلك فإن الخبرة ذاتها (نعنى الخبرة العقلية) إنما تنطوى على كييفية انفعالية مرضية ، لأنها تملك تكاملاً باطنياً وإشباعاً ذاتياً نصل إليهما بفعل حركة متسقة منظمة . ومثل هذا البناء الفنى هو ما يمكن أن يكون موضوعاً لإحساس مباشر ، فلا غرو أن يعد - إلى هذا الحد - ظاهرة جمالية . وأما الأمر الذى قد يكون أكثر أهمية من كل ما تقدم فهو أن هذه الكيفية ليست مجرد

حافز هام على الاضطلاع بمهمة البحث العقلى والمضى فيها بأمانة فحسب ، وإنما هى أيضاً خاصية ضرورية ينبغى أن تتوافر فى كل نشاط عقلى حتى يكون حدثاً متكاملًا (أعنى خبرة بمعنى الكلمة) . وحينما تنعدم هذه الكيفية ، فإن التفكير يفقد صبغته الإقناعية . وقصارى القول أنه لا يمكن أن تميز الخبرة الجمالية تمييزاً حاسماً عن الخبرة الذهنية ، مادام من الضروري لكل خبرة ذهنية أن تحمل طابعاً جمالياً ، حتى تكون هى نفسها تامة مكتملة . وما قلناه عن النشاط العقلى يصدق أيضاً على مجرى أى فعل يغلب عليه الطابع العملى ، أعنى أنه ينطبق على كل نشاط يتجلى على شكل أفعال صريحة . وقد يكون من الممكن للمرء أن يكون صاحب فعالية مؤثرة فى مضمار العمل ، دون أن تكون لديه أية خبرة شعورية . وهنا يكون نشاط المرء آلياً تلقائياً إلى أقصى حد ، فلا ينشأ لديه أى إحساس بموضوع هذا النشاط أو غايته . وتبعاً لذلك ، فإن هذا النشاط إنما يصل إلى نهايته ، ولكنه لا يصل إلى خاتمة أو تمام (اكتمال) فى الشعور . وهكذا تقهر العوائق عن طريق البراعة العقلية (أو الدهاء) ، ولكن دون أن يكون لذلك أى أثر فى إثراء التجربة ، أو تغذية الخبرة . ثم هناك من جهة أخرى أناس متقلبون مذبذبون ويغلب عليهم التردد فى أفعالهم ، فهم دائماً فى حيرة وشك وتأرجح ، مثلهم كمثل إله الجحيم فى الأدب الكلاسيكى . وبين هذين القطبين المتعارضين : قطب التردد الطائش الذى لا هدف له ، وقطب الفعالية الميكانيكية الآلية ، توجد سبل أخرى للفعل يتم فيها تحقق الأعمال على التعاقب ، فينشأ من ذلك إحساس بنمو المعنى ، واستمراره ، وتزايداته واتجاهاته نحو غاية مشعور بها من حيث هى لإنجاز لعملية . ولو أننا نظرنا إلى السياسيين الناجحين والقواد البارعين الذين طالما دوخوا كبار رجالات الدولة من أمثال قيصر و نابليون ، لوجدنا أنهم كانوا يملكون شيئاً

من صفات صاحب المسرح المتنقل^(١) ولئن كان هذا في حد ذاته فناً ، إلا أنه - فيما أعتقد - دليل على أن الاهتمام ليس موجهاً بنوع خاص (أو ربما في الجانب الأكبر منه) نحو النتيجة المحصلة مأخوذة في ذاتها (كما هو الشأن في الفاعلية الخالصة المجردة) ، بل هو موجه نحو تلك النتيجة من حيث هي ثمرة لعملية . ومعنى هذا أن ثمة اهتماماً بعملية تكميل الخبرة أو إنجاز التجربة . وقد تكون الخبرة ضارة بالعالم ، أوقد يكون تحققها أمراً غير مرغوب فيه ، ولكن هذا لن يمنعها من أن تكون خبرة ذات صبغة جمالية .

ولقد كان اليونانيون يوحّدون بين السلوك الخير والسلوك المتصف بالتناسب والحسن والانسجام ، فكانت فكرة « الجمال - الخير » Kalon-agathon دليلاً واضحاً على إمكان اتصاف الفعل الخلقى بصبغة جمالية متميزة . وربما كان من أكبر عيوب الأخلاق التي نعترف بها اليوم أنها مفتقرة تماماً إلى كل صبغة جمالية . وآية ذلك أن هذه الأخلاق لاتقدم لنا أى مثال للفعل المخلص الصادر من أعماق القلب ، بل هي تتخذ صورة ضروب جزائية متدمرة من الإذعان لمطالب الواجب . ولا نرانا في حاجة هنا إلى إيراد أية أمثلة ، فإن هذه لن يكون من شأنها سوى أن تشيع الغموض في تلك الحقيقة الجلية الواضحة ، ألا وهي أن من شأن أى نشاط عملي - بشرط أن يتحقق له التكامل ، وأن تجرى حركته بفعل نزوعه الخاص نحو التمام أو الاكتمال - أن يكتسب بالضرورة صبغة جمالية .

وربما كان في وسعنا أن نهتدى إلى صورة توضيحية عامة لهذه الحقيقة ، لو أننا تخيلنا حجراً يتدحرج فوق سفح جبل ، محصلاً عن هذا الطريق نوعاً

(١) صاحب المسرح المتنقل showman هو ذلك الرجل الذي يقتصر على التأمل من بعيد ، دون أن يشترك هو نفسه في التمثيل ، ومحصل القول هنا - فيما نظن - أن السياسيين البارعين في نظر ديوى هم أولئك الذين كانوا يعملون دائماً من وراء الستار . (المترجم) .

من « الخبرة » فنحن هنا بإزاء نشاط هو بكل تأكيد نشاط « عملي » إلى أقصى حد ؛ لأن الحجر يشرع في الحركة ابتداء من نقطة معينة ، لكي يستمر في حركته على قدر ما تسمح به الظروف متجهاً صوب مكان ما ، أو حالة ما ، تمكنه من بلوغ مرحلة السكون أو الراحة ، أعني أنه يتجه نحو غاية (أو هدف) . فإذا أضفنا إلى هذه الوقائع الخارجية — على سبيل التخيل — أن هذا الحجر يتطلع بشوق ولهفة نحو الغاية النهائية ، وأنه يهتم بكل ما يلقاه من أشياء في طريقه ، بوصفها ظروفاً تزيد من سرعته أو تعطل من حركته بالنظر إلى ما لها من علاقة بغايته ، وأنه يتصرف ويشعر نحوها بحسب وظيفة الإعاقة أو المساعدة التي ينسبها إليها . وأن بلوغ حالة السكون في خاتمة المطاف متصل بكل ما تقدم عليه من قبل ، بوصفه أعلى نقطة يمكن أن تبلغها أية حركة مستمرة ، نقول : إننا إذا تصورنا كل هذا ، فقد يكون في وسعنا عندئذ أن نقول : إن لدى الحجر ضرباً من الخبرة ، وأن هذه الخبرة ذات صبغة جمالية .

ولو أننا انتقلنا الآن من هذه الحالة المتخيلة إلى صميم خبرتنا ، لوجدنا أن الجانب الأكبر من خبرتنا هو أقرب إلى ما يحدث بالفعل للصخرة الواقعية منه إلى أى شيء مما تصورنا حدوثه — في الظروف المواتية — لتلك الصخرة المتخيلة . والواقع أننا قلما نحرص في خبرتنا على ربط الحدث الواحد بما تقدم عليه وما جاء بعده ، وفضلاً عن ذلك ، فإنه ليس لدينا أى اهتمام حقيقى يقوم بمهمة الضبط الدقيق لعمليتي الاطراح والانتقاء (أو الاختيار) الواعيتين ، واللتين نستعين بهما في تنظيم خبرتنا المتروكة المتطورة . وآية ذلك أن الأشياء تجري على قدم وساق ، ولكننا لاندرجها في خبرتنا بطريقة محددة ، كما أننا لانستبعداها من خبرتنا بطريقة حاسمة ، وإنما نقنع بالانسياق مع التيار . وقد نلجأ إلى الاستسلام تحت وطأة الضغط الخارجى ، أو قد نعمد إلى أساليب أخرى من الهروب والمساومة . وفي كل

هذه الحالات ، تكون هناك بدايات ونهايات ، ولكن لا يكون ثمة شروع حقيقى فى العمل ، وإنجاز حقيقى للعمل . وهكذا يجىء الشئ الواحد فيحل محل شئ آخر ، ولكن دون أن يمتصه ، أو يستوعبه ، أو يحمله ، أو يعمل على استمراره . حقاً إننا هنا يلزأ خبرة ، ولكنها من التراخى والتقطع أو عدم الاطراد بحيث قد لا يحق لنا أن نقول عنها: «إنها خبرة فردية متميزة » an experience ولا نرانا فى حاجة إلى القول بعد هذا كله بأن أمثال هذه الخبرات إنما هى عديمة الصبغة الجمالية .

والواقع أن «اللاجمالى » non-esthetic محصور بين حدين : فهناك فى القطب الأول ذلك التابع المتراخى الذى لا يبدأ عند نقطة معينة أو مكان خاص ، ولا ينتهى (والانتهاء هنا بمعنى الانقطاع) عند نقطة معينة أو موضع خاص . ثم هناك فى القطب الثانى توقف ، وانحصار ، نظراً لأنه ليس بين الأجزاء بعضها والبعض سوى علاقة ميكانيكية (آلية) . ولما كانت نماذج هذين النوعين من الخبرة متوافرة بكثرة زائدة فى حياتنا العادية ، فقد أصبح الناس يميلون لاشعورياً إلى اعتبارها معايير كل خبرة . وتبعاً لذلك ، فإنه بمجرد ما تلوح الخبرة الجمالية ، نرانا مدفوعين إلى إقامة تمييز حاسم بينها وبين الصورة التى سبق أن كونناها لأنفسنا عن الخبرة ، حتى إنه ليستحيل علينا أن نضم كفاءاتها الخاصة إلى سمات تلك الصورة ، وعندئذ ينتهى بنا الأمر إلى عزل الظاهرة الجمالية فى مكان خارجى ، ووضعها على حدة فى مركز مستقل . وإذا كنا قد حرصنا فيما سلف على تفسير الخبرة التى يغلب عليها الطابع العقلى أو الصبغة العملية، فذلك لكى نظهر للقارئ أنه لا وجود لمثل هذا التباين (أو التعارض) فى عملية تحصيل الخبرة ، ولكى نبين (على العكس) أنه ليس ثمة خبرة – كائنة ما كانت – يمكن أن تعد « وحدة » unity اللهم إلا إذا كانت تملك كيفية (أوصغة) جمالية . وليس «العملى» و«العقلى» عدوين لدودين «للجمالى» ، وإنما العدو

الحقيقى للجبالى هو الشئ الرتيب المبتذل humdrum كترأخى الأهداف المائعة والإذعان للتقليد فى الحياة العملية ، والنهج العقلى . ولو أننا نظرنا إلى الامتناع الصارم ، والإذعان القسرى والتشدد من جهة ، ثم اتجهنا بأبصارنا نحو التثبت وعدم الاتساق والتسامح الأهوج من جهة أخرى ، لوجدنا أن هذه كلها إن هى إلا انحرافات عن وحدة التجربة ، ولكن فى اتجاهين متضادين . ولعل بعض هذه الاعتبارات هى التى قادت أرسطو إلى اللجوء لفكرة «الوسط العدل» باعتبارها الخاصية الملائمة المميزة لكل من الفضيلة والجمال . ولاشك أن أرسطو كان على صواب من الناحية الشكلية . ولكن «الوسط» و«الاعتدال» (أو التناسب) ليسا حدين واضحين يفسران ذاتهما بذاتهما . كما أننا لا نستطيع أن نفهمهما بمعنى رياضى أولى ، وإنما هما خاصيتان تتميز بهما خبرة حية متطورة فى حركتها صوب كمالها الخاص .

وإذا كانت هناك واقعة قد حرصنا حتى الآن على تأكيدها بكل قوة ، فذلك هى أن كل خبرة متكاملة لا بد من أن تتحرك صوب خاتمة أو نهاية ، مادام انقطاع هذه الخبرة لا يتم إلا حين تكون الطاقات الفعالة التى تعمل فيها قد حققت مهمتها الخاصة (أو أدت عملها الخاص) . ولكن الخاتمة التى تبلغها أية دورة من دورات الطاقة هى على النقيض تماماً من كل توقف أو سكون stasis . ومعنى هذا أن النضج والتثبيت هما قطبان متعارضان . وحسبنا أن ننظر إلى ظاهرتى المجاهدة والصراع ، لكى نتحقق من أنهما قد تكونان مصدر متعة ، وإن كانتا بطبيعتهما أليمتين ، ولذلك حينما تختبران بوصفهما أداة لتطوير خبرة من الخبرات ، فيتكونان بمثابة عضوين داخليين فى صميم تلك الخبرة من حيث إنهما يحملانها إلى الأمام ، لا من حيث إنهما مجرد شيئين قائمين هناك . والواقع أن فى كل خبرة ، كما سيتضح فيما بعد ، عنصر تقبل أو مكابدة أو معاناة — بالمعنى الواسع لهذه الكلمة —

ولولا ذلك لما تسنى إدخال (أو إدماج) ما سبق حدوثه . و « الإدماج » (أو الضم) taking in في أية خبرة حيوية إنما يعنى شيئاً أكثر من مجرد وضع شيء فوق قمة الشعور بالإضافة إلى ما سبق لنا معرفته . فنحن هنا بإزاء عملية « تركيب جديد » أو « إعادة بناء » قد لا تخلو من ألم أو مشقة . أما إذا تساءلنا عما إذا كانت مرحلة التقبل الضرورية هي في حد ذاتها سارة أو أليمة ، كان الجواب أن هذه مسألة تتوقف على بعض الظروف الخاصة . فليس ثمة علاقة مباشرة للتقبل أو المعاناة بالصبغة (أو الكيفية) الجمالية الكلية ، وإن كانت هناك حالات قليلة تكون فيها الخبرات الجمالية عنيفة سارة تماماً . ومع ذلك فإننا لا نستطيع بطبيعة الحال أن نصف أمثال هذه الخبرات بأنها مسلية ، لأنها حين تهبط علينا فإنها تجيء منطوية على عنصر ألم ومعاناة ، وإن كان هذا العنصر الألم لا يتعارض هو نفسه ، إن لم نقل بأنه جزء لا يتجزأ من الإدراك التام الذى يكون موضع متعة أو تلذذ .

وقد سبق لنا أن تحدثنا عن الكيفية الجمالية التى تكفل للخبرة الوحدة والاكتمال بوصفها ذات صبغة انفعالية . ومثل هذه الإشارة قد تثير ضرباً من الإشكال : فإننا قد اعتدنا أن نتصور الانفعالات على أنها أشياء لها من البساطة والتماسك مثل ما للألفاظ التى نستخدمها فى تسميتها والإشارة إليها . ومن هنا فإننا ننظر إلى السرور ، والأسف ، والخوف ، والغضب ، والتشوف (أو حب الاستطلاع) ، كما لو كان كل منها فى ذاته كائناً يظهر على خشبة المسرح مكتمل النمو ، أو تام الصنع ، أو قوة خاصة قد تبقى أمداً طويلاً أو قصيراً ، دون أن يكون لسوامها ونموها وترقيها أية علاقة بطبيعتها . والواقع أن الانفعالات — حين تكون ذات دلالة — إنما هي كيفيات أو صفات لخبرة معقدة تتحرك وتتغير . ونحن نقول : « حين تكون ذات دلالة » لأنها إن لم تكن كذلك لم تزدد عن كونها مجرد انفجارات أو ثورات تصدر عن طفل صغير فى حالة هياج أو اضطراب . والانفعالات جميعاً

إنما هي خصائص لدراما حية ، وهي تتغير بتطور تلك الدراما . وقد يقع في ظننا أحياناً أن هناك أشخاصاً يقعون في الحب — كما يقال عادة — من أول نظرة . ولكن ما يقعون فيه هيات أن يكون وليد تلك اللحظة . ولو قدر للحب أن يضغط في لحظة واحدة لا موضع فيها للملاطفة (أوتدليل) ، وقلق (أواهتمام) ، لكان من حقنا أن نتساءل : ماذا عساه أن يكون في مثل هذه الحالة ؟ .. إن طبيعة الانفعال الدفينة لتتجلى بكل وضوح في تجربة ذلك الشخص الذي يشاهد تمثيلية على المسرح ، أوعكف على مطالعة رواية (أو قصة) . فالانفعال يساير تطور العقدة (أو الحبكة الروائية) ، وهذه العقدة تستلزم مسرحاً أو مكاناً خاصاً تتطور فيه ، كما أنها تستلزم زماناً أو وقتاً خاصاً تتحقق خلاله ، أو تمتد عبره . وعلى ذلك فإن الخبرة ذات صبغة انفعالية ، دون أن يكون في الخبرة نفسها أشياء منفصلة يمكن أن نسميها باسم «الانفعالات» .

كذلك يلاحظ أن للانفعالات صلة وثيقة بالأحداث والموضوعات في حركتها . فليس للانفعالات صبغة فردية أو انعزالية ، اللهم إلا في الحالات المرضية . وحتى الانفعال الذي لا موضوع له ، نجده يتطلب شيئاً يعلو عليه ليرتبط به وينضم إليه ، ومن ثم فإنه سرعان ما يولد هذاء أو هذياناً ، نظراً لافتقاره إلى الموضوع الواقعي . حقاً إن الانفعال هو بكل تأكيد ملك للذات ، ولكنه ملك للذات مشغولة بحركة الأحداث في سعيها نحو الوصول إلى نتيجة ، مرغوبة كانت أم مكروهة . وإنا لنتجف في الحال حينما نفزع ، كما أننا نتورد احمراراً حينما نخجل . ولكن الفزع والحياء هنا ليسا حالتين انفعاليتين ، بل هما في ذاتهما فعلا منعكسان آليان . أما إذا أريد لهما أن يكونا حالتين انفعاليتين ، فلا بد لهما من أن يصبحا جزأين من موقف شامل متصل (مستمر) يقتضى اهتماماً بالموضوعات ويتضمن انشغالا بنتائجها . وهكذا تصبح رجفة الفزع خوفاً انفعالياً ، حينما يوجد ،

أو يخيل إلينا أنه يوجد ، خطر داهم أو موضوع مهدد يكون علينا أن نواجهه ، أو أن نهرب منه ، واحرار الوجنتين يصبح خجلا انفعالياً (أو انفعال خجل) حينما يربط الشخص - في الفكر - فعلا أقدم على أدائه ، برد فعل غير ملائم قام به شخص آخر ضده .

وكم من أشياء مادية تم نقلها بوسائل مادية من أقصى أقاصى الأرض ، ثم أجبرت بأساليب مادية (أيضاً) على التأثير والتأثر بعضها ببعض ، بحيث تكون منها شيء (أو موضوع) جديد . ولكن أليس من المعجز حقاً أن تحدث ظاهرة مماثلة في ميدان الخبرة العقلية ، دون أى نقل مادى ، أو أى تركيب طبيعى ؟ الواقع أن الانفعال هو القوة التى تقوم بهذه المهمة : مهمة النقل (أو التحريك) والوصل (أو التأليف) ؛ فالانفعال ينتقى المتجانس ، وهو يصبغ ما انتقاه بلونه الخاص ، مضافاً بذلك وحدة كيفية على مواد كانت في الخارج متنافرة متغايرة . وهكذا يوفر الانفعال الوحدة في صميم - أو من خلال - الأجزاء المتنوعة للخبرة . وحينما تكون الوحدة من النوع الذى سبق لنا وصفه . فإن الخبرة عندئذ تصبح ذات طابع جمالى ، حتى إذا لم تكن - في مظهرها العام - خبرة جمالية .

... هذان رجلان يلتقيان : أحدهما طالب وظيفة ، والآخر مسئول قد وضع الأمر كله بين يديه . إن المقابلة التى تتم بينهما قد تتخذ صبغة آلية فتتصرف في سلسلة من الأسئلة التى تجيء الأجوبة عليها فتفصل في الأمر دون كبير عناية أو اهتمام . وفي مثل هذه الحالة ، لا تكون هناك خبرة يتلاقى عندها الرجلان ، ولانكاد نعثر على أمر واحد لا يعد تكراراً - على سبيل القبول أو الرفض - لشيء سبق حدوثه عشرات المرات . فالوقوف كله إنما يعالج كما لو كان مجرد تمرين حسابي أو مسألة رياضية في مسك الدفاتر . ولكن قد ينشأ بين الرجلين ضرب من التبادل ، أو قد يقوم بينهما نوع من التجاوب ، فتتولد عن ذلك خبرة جديدة . وهنا يجدر بنا أن نتساءل :

أين يمكننا أن نعثر على تفسير لمثل هذه الخبرة ؟ إننا لن نستطيع - بطبيعة الحال - أن نجد هذا التفسير في قيودات دفتر الحسابات الواردة ، ولا في أى كتاب من كتب الاقتصاد أو علم الاجتماع أو علم النفس المهني (سيكلوجية العمال والموظفين) ، بل سنجده لو أننا اتجهنا إلى الدراما أو الرواية . ذلك أنه لا سبيل إلى التعبير عن طبيعة تلك الخبرة ودلالاتها (أو معناها) اللهم إلا بالالتجاء إلى الفن ، نظراً لأن للخبرة هنا وحدة لا يمكن التعبير عنها إلا بوصفها تجربة أو خبرة (فردية موحدة) . والواقع أن الخبرة هنا إنما تنصب على مولد أو عناصر مشحونة بالترقب أو الحيرة أو القلق ، وهي تترك صوب نهايتها أو تمامها ، عبر سلسلة متصلة الحلقات من الأحداث المتنوعة المتعددة . وقد يستشعر طالب الوظيفة في البداية انفعالات أولية كالأمل أو اليأس ، لكي لا يلبث أن ينتهي في خاتمة المطاف إلى انفعالات أخرى كالزهو المقترن بالسرور أو الفشل المقترن بخيبة الأمل . وكل هذه الانفعالات إنما تميز الخبرة بوصفها وحدة . ولكن الملاحظ أنه حينما تستمر المقابلة لمدة أطول ، فإن ثمة انفعالات ثانوية تنشأ كتغيرات في الانفعالات الأولية الكامنة . بل إنه لمن الجائز لكل اتجاه وجداني ، وكل تصرف حركي ، وكل جملة بل كل لفظ ، أن يحدث أكثر من تغير (أو تحول) في شدة الانفعال الأصلي بمعنى أنه قد يحدث تغيراً في كيفية الانفعال نفسها ، من حيث درجة شدتها اللونية ومدى نضاعة ألوانها . وإن صاحب العمل ليرى عن طريق استجاباته الانفعالية الخاصة خلق الشخص الذي يتقدم لطلب الوظيفة . وهو يسقط صورة ذلك الشخص إسقاطاً خيالياً في إطار العمل الذي سيطلب منه أدائه ، لكي يحكم على كفاءته بالاستناد إلى الطريقة التي تتجمع بها عناصر المشهد ، سواء أكان ذلك بالتنافر والاصطدام ، أو بالتوافق والالتئام . هذا إلى أن وجود طالب الوظيفة وسلوكه قد يتوافقان وينسجان مع اتجاهاته هو ورغباته الخاصة ، أو قد يتعارضان ويتنافران . وكل هذه

العوامل — التى هى فى جوهرها ذات صبغة جمالية — إنما هى بمثابة القوى التى تفضى بشتى عناصر المقابلة المتنوعة إلى نهايتها الحاسمة . ومعنى هذا أن من شأن العوامل الجمالية أن تتدخل فى حل كل موقف — أيا ما كانت الطبيعة الغالبة عليه — مادام فى هذا الموقف حيرة أو تردد ، وانتظار أو ترقب : وإذن فإن ثمة أنماطا عامة مشتركة تجمع بين الخبرات المتنوعة ، مهما كان من انعدام التشابه بينها — بعضها والبعض الآخر — فى تفاصيل موضوعاتها . والواقع أن هناك شروطاً أساسية لابد من توافرها لكى يتسنى للخبرة أن تظهر إلى عالم الوجود . وما يحدد معالم النمط المشترك الذى يجمع بين سائر الخبرات إنما هو هذه الواقعة الأساسية ، ألا وهى أن كل خبرة إنما هى ثمرة لتفاعل يتم بين المخلوق الحى من جهة ، وبين بعض مظاهر العالم الذى يعيش فيه من جهة أخرى . ولنضرب لذلك مثلاً بسيطاً ، فنفترض أن شخصاً ما يريد أن يؤدى عملاً ، وليكن — مثلاً — رفع حجر . فهنا نجد أنه لابد لهذا الشخص من أن يكابد أو يعانى شيئاً ألا وهو ثقل الحجر (المراد رفعه) وضغطه ، وصلابة ملمسه . هذه الخواص التى يعانها أو يختبرها هذا الشخص هى التى تحدد فعله التالى ، فإن الحجر مثلاً قد يكون ثقيلًا أكثر من اللازم ، أو قد يكون مديباً على شكل زاوية حادة ، أو قد لا يكون صلباً بالقدر الكافى ، أو قد تظهرنا خواصه المختبرة على أنه صالح للاستعمال الذى يراد له . ولابد لهذه العملية من أن تستمر إلى أن يتولد عنها تكيف متبادل بين الذات والموضوعات ، وعندئذ تبلغ هذه الخبرة الخاصة نهايتها . وما ينطبق على مثل هذا المثل البسيط ينطبق أيضاً — من حيث الشكل — على كل خبرة . وقد يكون المخلوق الذى يعمل مفكراً يدرس فى مكتبته ، كما قد تكون البيئة التى يتفاعل معها عبارة عن أفكار ، بدلاً من أن تكون مجرد حجر ولكن تفاعل الاثنين هو الذى يولد التجربة المحصلة ، كما أن النهاية التى تم (تكمل) تلك التجربة ، هى التى تحقق الانسجام المشعور به :

ولكل خبرة نمط أو نموذج pattern ونسج أو بناء structure نظراً لأنها ليست مجرد فعل وانفعال أو جهد ومعاناة على التعاقب ، بل هي إنما تنحصر في صميم العلاقة القائمة بينهما . ولو أن المرء وضع يده في النار فالتهمتها ، لما كان فعله هذا بالضرورة تحصيلاً لخبرة أو تملكاً لتجربة . ذلك أنه لا بد للفعل ونتيجته من أن يترابطا في صميم الإدراك . وهذا الترابط هو الذى يخلق المعنى ، فضلاً عن أن إدراكه هو غاية كل عقل . ولا تقاس قيمة المضمون الشعورى لأية خبرة إلا بالرجوع إلى مضمون العلاقات ومدى اتساعها . وقد تكون خبرة الطفل عينية أو حادة ، ولكن نظراً لعدم توافر حصيلة من الخبرات الماضية لديه ، فإن العلاقات القائمة بين العمل والمعاناة (أو بين النشاط الفاعل والنشاط القابل) لا تكاد تدرك من جانبه إلا إدراكاً طفيفاً ، وبالتالي فإن الخبرة عنده لا تتميز بأى عمق كبير أو أى اتساع حقيقى . ولم يستطع أحد يوماً أن يبلغ من النضج درجة يستطيع معها أن يدرك كل العلاقات المتضمنة (فى الخبرة) ولعل هذا ما أراد هنتون Hinton أن يعبر عنه فى رواية أطلق عليها اسم (الرجل الذى لا يتعلم) Unlearner حين نراه يصور لنا استمرار الحياة بعد الموت ، على أنه عملية استرجاع نحيا فيها من جديد كل ما مر بنا من أحداث فى حياتنا القصيرة على الأرض فنكتشف باستمرار كل ما فيها من علاقات متشابهة .

وما يحد من نطاق التجربة ، إنما هو تلك العلل التى تتدخل فى إدراكنا للعلاقات القائمة بين الفعل والانفعال أو العمل والمعاناة . وقد يكون هذا التداخل أو الاصطدام ناجماً عن مبالغة أو إفراط من جانب الفعل (أو العمل) doing ، أو قد يكون ناجماً عن مبالغة أو إفراط من جانب الانفعال (أو المعاناة) under going أعنى من جانب القوة القابلة receptivity . وأي اختلال فى التوازن ، من هذا الجانب أو ذاك ، لا بد من أن يشوه إدراك العلاقات ، فلا تلبث الخبرة أن تصبح جزئية ، مشوهة ذات معنى

ناقص أوزائف . والواقع أن الحجاسة الزائدة في العمل ، والتحرق البالغ إلى الفعل ، يجعلان من الكثيرين ، خصوصاً في هذه البيئة البشرية المتعجلة المندفعة التي نعيش في كنفها ، أصحاب خبرة ضئيلة ، تافهة ، سطحية إلى حد لا يكاد يصدق . ولاغرو ، فإنه ليس ههنا خبرة واحدة تتاح لها الفرصة لأن تكمل ذاتها ، مادام هناك شيء آخر يقدم عليه بكل لفة أو يشرع فيه بكل تسرع . بل إن ما يسمى « خبرة » سرعان ما يصبح من التشتت والاختلاط بحيث إنه ليكاد يصبح غير أهل لأن يحمل هذا الاسم . وأما المقاومة فإنها لا تعود تعتبر دعوة إلى التفكير ، بل تصبح مجرد عائق لا بد من هدمه . وهكذا ينتهي الأمر بالفرد - من حيث لا يدري أكثر مما هو بفعل الاختيار المقصود - إلى البحث عن المواقف التي يمكنه أن يعمل فيها أكبر قدر ممكن من الأشياء ، في أقصر فترة ممكنة من الوقت .

وقد يجيء الإفراط في السلبية (أو المبالغة في التقبل) فيحول بين الخبرات وبين النضج . وهنا تكون معاناة هذا الشيء أوداك هي المراد ، أو هي موضع التقدير بغض النظر عن أى اهتمام بإدراك المعاني . وعندئذ قد يظن أن « الحياة » هي تراحم أكبر عدد ممكن من الانطباعات ، ولو أدى الأمر إلى أن يكون كل انطباع هو مجرد خفقة سريعة أورشفة خاطفة . حقاً إنه قد يكون لدى الرجل العاطفي أو الرجل الشارد (صاحب أحلام اليقظة) من الخيالات والانطباعات التي تمر عبر شعوره ، أكثر من كل ما يوجد لدى الرجل الذي توترقه الرغبة في العمل ، ولكن من المؤكد أن خبرة الرجل العاطفي هي كذلك خبرة مشوهة ، نظراً لأنه لا يمكن أن يتأصل شيء في الذهن حينما لا يكون هناك أى توازن بين النشاط الفاعل والنشاط القابل (أى بين العمل والتقبل) . والحق أنه لا بد من أن يحقق فعل حاسم ، حتى يتم الاتصال بما في العالم من وقائع ، وحتى ترتبط الانطباعات بالظواهر ارتباطاً يسمح باختبار قيمتها وتنظيمها .

ولما كان إدراك العلاقة بين ما يعمل وما يتقبل هو الذى يكون فعل الذكاء ، ولما كان ما يحكم الفنان أثناء تأديته لعمله إنما هو إدراكه للعلاقة القائمة بين ما قد حققه من قبل ، وما سيكون عليه أن يحققه من بعد ، فإنه لمن السخف أن يقال: إن الفنان لا يفكر بانتباه وترو ونظر ثاقب كما يفعل الباحث العلمى . فالمصور مثلاً هو فى حاجة دائماً إلى أن يعانى بطريقة شعورية تأثير كل لمسة من لمسات ريشته ، وإلا فإنه لن يكون على وعى تام بما يعمل ، ولن يكون لديه أى شعور بالاتجاه الذى يمضى فيه عمله . هذا إلى أنه لابد للمصور من أن يرى كل علاقة جزئية قائمة بين النشاط الفاعل والنشاط القابل ، فى صلتها بصميم « الكل » الذى يرغب فى إنتاجه . والواقع أن إدراك أمثال هذه العلاقات إنما هو التفكير بعينه إن لم يكن أدق (أو أضبط) نوع من أنواع التفكير . ولا يرجع الاختلاف بين لوحات المصورين المختلفين إلى مجرد فروق فى قدرة الحساسية على الكشف عن الألوان ، أو إلى مجرد فروق فى براعة الأداء ، بل هو يرجع أيضاً إلى فروق فى القدرة على مواصلة مثل هذا التفكير . والحق أننا لو نظرنا إلى الكيفية الأساسية للوحات ، لوجدنا أن الاختلاف يتوقف على طبيعة (أو نوع) الذكاء الذى يطلب إليه إدراك العلاقات ، أكثر مما يتوقف على أى أمر آخر ، وإن كان الذكاء بطبيعة الحال لا يمكن أن ينفصل عن الحساسية المباشرة ، فضلاً عن أنه يرتبط أيضاً بالمهارة ، ولو أن الطابع الخارجى قد يبدو بصورة أوضح فى هذا النوع من الارتباط .

وكل رأى يتجاهل الدور الضرورى الذى يقوم به العقل (أو الذكاء) فى إنتاج الأعمال الفنية، إنما يقوم على أساس التوحيد بين التفكير وبين استخدام نوع خاص من المواد ألا وهى العلامات اللفظية والكلمات . ولكن التفكير بلغة العلاقات القائمة بين الكيفيات تفكيراً مثمرّاً فعلاً ، هو مطلب عسير قد لا يقل صعوبة بالنسبة إلى الفكر ، عن التفكير بلغة الرموز، لفظية كانت أم رياضية . والحق أنه لما كان من السهل التعامل بالكلمات

والتصرف فيها بطرق ميكانيكية ، فإنه لمن المحتمل أن يتطلب إنتاج العمل الفني الأصيل من الذكاء أكثر مما يتطلبه الجانب الأكبر مما نسميه في العادة باسم « التفكير » أعنى مما نلقاه لدى أولئك الذين يتباهون بأنهم « أهل فكر » .

* * *

ولقد حاولنا أن نبين فيما تقدم كيف أن العنصر « الجمالى » ليس دخيلاً على التجربة من الخارج ، سواء أكان ذلك على سبيل الترف الحامل للعقيم ، أم على سبيل المثالية المتعالية ، وإنما هو تطوير أوترق يلحق السمات المميزة لأية خبرة تامة سوية ، فيزيد من وضوحها ويضاعف من شدتها . وهذه الحقيقة — فيما نرى — إنما هى الدعامة الوحيدة الأكيدة التى يمكن أن يقام عليها بناء النظرية الجمالية . وسيكون علينا — فيما يلى — أن نعلم إلى استخلاص بعض النتائج المترتبة على هذه الحقيقة الأساسية .

والملاحظ فى اللغة الإنجليزية أنه ليس لدينا لفظ واحد يمكن أن يجمع بطريقة لا تثير أى التباس (أو غموض) بين ما يعنيه لفظ « فنى » ، وما يعنيه لفظ « جمالى » . ولما كان « الفنى » إنما يشير أولاً وبالذات إلى فعل الإنتاج ، و« الجمالى » إلى فعل الإدراك والتذوق ، فإنه لمن سوء الحظ ألا يكون هناك لفظ واحد يمكن أن يدل على العمليتين معاً . وقد كان من آثار ذلك فى بعض الأحيان أن فصلت الظاهرة الفنية عن الظاهرة الجمالية ، فأصبح ينظر إلى الفن على أنه شيء مفروض من الخارج على المادة الجمالية ، فى حين ساد الزعم فى أحيان أخرى بأنه ما دام الفن عملية إبداع ، فإن إدراكه وتذوقه (أو الاستمتاع به) أمران لاصلة لهما على الإطلاق بالفعل الإبداعي . ومهما يكن من شيء ، فإن ثمة ارتباطاً لفظياً (أو ورطة لفظية) لا مفر لنا من الوقوع فيه (أوفىها) حينما نجد أنفسنا مضطرين أحياناً إلى استخدام لفظ « جمالى » لتغطية مجال البحث كله ، فى حين أننا قد نحصره أحياناً أخرى فنقصره على الجانب الإدراكي الاستقبالي من جوانب العملية الكلية الشاملة (*) .

(*) يعنى بذلك أن « الظاهرة الجمالية قد تشير أحياناً إلى الإبداع والتذوق معاً ، فتستوعب كل مجال الدراسة الاستيطيقية ، بينما قد تقصر أحياناً أخرى على عملية التذوق وحدها فيستبعد منها الإبداع الفنى ، ويصبح موضوع دراستها هو الإدراك الجمالى ، بوصفه مظهراً سلبياً أو عملية تقبلية . (المترجم) .

ولذا كنا قد حرصنا على الإشارة إلى هذه الحقائق الواضحة ، فذلك على سبيل التمهيد لمحاولة تالية نبين فيها كيف أن الخبرة الواعية من حيث هي علاقة مدركة بين الفعل والانفعال ، تمكنا من فهم الصلة المتبادلة القائمة بين الفن بوصفه إنتاجاً وإدراكاً ، وبين التقدير بوصفه تذوقاً وأستمتاعاً .

والفن إنما يشير بصفة عامة إلى عملية فعل ، أو إجراء ، أو صناعة . وهذه الحقيقة تصدق على الفنون الجميلة كما تصدق أيضاً على الفنون التطبيقية (أو التكنولوجيا) . فالفن يتضمن تشكيل الصلصال ، ونحت الرخام وصب البرونز ، واستخدام المواد الملونة ، وتشديد المباني ، وإنشاد الأغاني ، والعزف على الآلات الموسيقية ، وتمثيل الأدوار المسرحية ، وأداء الحركات الإيقاعية في الرقص . ولا بد لكل فن من أن يحقق شيئاً أو يصنع شيئاً عن طريق استخدامه لبعض المواد الطبيعية (أو العناصر المادية) سواء أكانت هي البدن نفسه أم شيئاً آخر خارج نطاق البدن ، وسواء أكان ذلك باستخدام بعض الأدوات كوسائل ، أم دون الاستعانة بأية أدوات ، وذلك بغية العمل على إنتاج شيء مرئي ، أو مسموع ، أو ملموس . ولما كانت هذه المرحلة الإيجابية الفعالة من مراحل الفن هي أكثرها وضوحاً وأشدّها تمييزاً ، فقد درجت المعاجم على تعريف الفن بأنه فعل من أفعال المهارة ، أو أنه ضرب من المقدرة أو الكفاية في الأداء . ولعل من هذا القبيل ماورد في معجم أكسفورد نقلاً عن نص لجون استيوارت مل من أن : « الفن سعى وراء الكمال في الأداء » ، على حين نجد ماتيوارنولد يقول عن الفن : إنه « الصناعة النقية التي لا تشوبها شائبة » .

وكلمة « جمالي » - كما لاحظنا فيما سلف - إنما تشير إلى الخبرة بوصفها عملية إدراك وتقدير ، وتذوق ، أو أستمتاع ، فهي تعبر عن وجهة نظر المستهلك ، لا عن وجهة نظر المنتج . ومعنى هذا أن الظاهرة الجمالية إنما تشير إلى فعل التذوق أو التلذذ ، كما هو الشأن بالنسبة إلى الطهو مثلاً ،

حيث نجد أن فعل المهارة الواضح الصريح هو ذلك الذى يحققه الطاهى البارع حينما يعد الطعام ، فى حين أن فعل التذوق إنما هو ذلك الذى يقوم به المستهلك حينما يستمتع بلذة تناول ذلك الطعام ، أو كما هو الشأن بالنسبة إلى فن العناية بالبساتين ، حيث نجد فارقاً كبيراً بين البستانى الذى يزرع ويحرق الأرض ، وبين رب البيت الذى يستمتع بالنتيجة المحصلة .

يبد أن هذه الأمثلة نفسها — بالإضافة إلى ما سبق قوله عن وجود علاقة وثيقة فى صميم الخبرة بين الفعل والانفعال (أو العمل والتقبل) — إنما تظهرنا على استحالة المبالغة فى التمييز بين «الفنى» و«الجمالى» إلى حد إقامة فاصل حاسم بينهما . وآية ذلك أن كمال الأداء لا يقاس أو يحدد بالاستناد إلى الأداء وحده ، بل هو يستلزم أيضاً من أجل الحكم عليه، الرجوع إلى أولئك الذين يدركون ويتذوقون الناتج الفنى الذى تم تنفيذه ؛ فالطاهى يعد الطعام للمستهلك ، وبالتالي فإن معيار الحكم على قيمة الطعام المعد إنما يكمن فى الاستهلاك نفسه . والحق أن مجرد الكمال فى الأداء أو التنفيذ — منظوراً إليه فى ذاته بمعزل عن كل ما عده — هو ما يمكن تحقيقه باستخدام الآلة على نحو أفضل مما لو حقق عن طريق الاستعانة بالفن البشرى . ومعنى هذا أن كمال التنفيذ — فى حد ذاته — هو على الأكثر مجرد صنعة (أوتكنيك) ، بدليل أن هناك فنانين عظماء لم يكونوا فى الرعيل الأول بين أهل الصنعة كما كانت الحال بالنسبة إلى سيزان ، كما أن هناك من بين كبار العازفين على البيان (أو البيانو) قوماً لا نعدهم عظماء من الناحية الجمالية ، أو كما أن سارجنت Sargent لا يعد مصوراً عظيماً . والواقع أنه إذا أريد للصناعة أن تصبح «فنية» — بالمعنى القاطع لهذه الكلمة — فلا بد لها من أن تستحيل إلى ضرب من «التعلق» أو «الحب» loving ، أعنى أنه لا بد لها من أن تهتم اهتماماً عميقاً بالموضوع المادى الذى تمارس فيه مهارتها . وهنا قد ترد إلى أذهاننا صورة ذلك المثال الذى يصنع

تمائيل نصفية لبعض الشخصيات ، هي من الصديق بحيث إنها لتبدو واقعية إلى حد الإعجاز . وقد يكون من العسير في محضر صورة أخذت لأحد هذه التماثيل ، وصورة أخرى أخذت للأصل الذى نقل عنه التمثال ، أن نحكم أيهما هو الشخص نفسه . والفنان الهاوى قد يجد في هذه التماثيل آيات فنية جديرة بالإعجاب . بيد أنه ربما كان من حقنا أن نتساءل عما إذا كان صانع هذه التماثيل النصفية كان يملك حقاً خبرة خاصة لحسابه الخاص ، ثم كان حريصاً على أن يشاركه فيها أولئك الذين يشاهدون إنتاجه . والحق أنه إذا أريد للعمل أن يكون فنياً بمعنى الكلمة ، فلا بد له أيضاً من أن يكون جمالياً ، أعني أنه لا بد من أن يصاغ بالصورة التى تجعل منه موضوعاً للإدراك المستقبل المتذوق . حقاً إن الملاحظة المستمرة لى ضرورية - بطبيعة الحال - للصانع أثناء قيامه بعملية الإنتاج ، ولكن إذا لم يكن إدراكه أيضاً جمالياً في طبيعته ، فإنه لن يكون إلا مجرد تعرف بارد شاحب على ما سبق فعله ، تعرف يستعان به كمنبه للوصول إلى المرحلة التالية ، في عملية هي أولاً وبالذات آلية (ميكانيكية) .

وصفوة القول أن الفن - في صورته - إنما يجمع بين علاقة الفعل والانفعال ، أو بين علاقة الطاقة الصادرة والطاقة الواردة ، وهى تلك العلاقة التى تجعل من الخبرة خبرة بمعنى الكلمة . ونظراً لاستبعاد كل ما من شأنه ألا يؤدى إلى تحقيق تنظيم متبادل بين عناصر الفعل والانفعال (أو التقبل) ، ونظراً (أيضاً) لانتفاء تلك المظاهر والسمات التى تسهم في تحقيق التداخل المتبادل بينهما ، فإن الحصلة الناتجة لا بد من أن تكون عملاً فنياً ذا طابع جمالى . والإنسان ينحت ، ويحفر ، ويغنى ، ويرقص ، ويمثل ، ويشكل ، ويرسم ، ويصور ولا يعد عمله أو صنعه ذا طابع فنى ، اللهم إلا إذا كانت النتيجة المدركة من ذلك النوع الخاص الذى يمكن أن يقال عنه: إن كفاياته الخاصة بوصفها مدركة هي التى تحكمت في مسألة إنتاجه .

ولاشك أن فعل الإنتاج الذى يوجهه قصد خاص ، ألا وهو إنتاج شىء يكون موضع استمتاع فى صميم خبرة الإدراك المباشر ، إنما يملك من الخصائص أو الكيفيات ما لا يمكن أن يملكه أى نشاط تلقائى غير موجه . والفنان حين يعمل - فإنه لابد من أن يقف من نفسه موقف التأمل أو المدرك .

ولنفرض على - سبيل المثال - أن موضوعاً ما من الموضوعات المصنوعة بدقة وعناية ، موضوعاً له من حسن التكوين وجمال النسب ما يجعله يروق لإدراكنا الحسى إلى أعلى درجة ، قد اعتبر أثراً من آثار الإنتاج الفنى لشعب من الشعوب البدائية ، ثم لنفرض بعد ذلك أن بعض القرائن أو الأدلة قد جاءت فأثبتت لنا أن هذا الموضوع إنما هو مجرد ناتج طبيعى عرضى . فهنا نجد أن هذا الموضوع - من حيث هو شىء خارجى - لم يتغير بعد هذا الاكتشاف عما كان عليه من قبل . ولكنه مع ذلك ، لم يعد عملاً فنياً بل قد أصبح فى الحال مجرد « أعجوبة » من أعاجيب الطبيعة . وبعد أن كان موضعه المتحف الفنى ، أصبح مقره الأوحده هو متحف التاريخ الطبيعى . والعجيب هنا أن التفرقة التى نحن بصدددها ليست مجرد تفرقة تستند إلى تصنيف عقلى ، بل هى تفرقة تمتد إلى صميم الإدراك التذوقى (أو التقديرى) بطريقة مباشرة . وهكذا نخلص إلى القول بأن للخبرة الجمالية - بمعناها المحدد - علاقة جوهرية باطنية بتجربة العمل أو الصناعة making .

وحيثما تكون اللذة الحسية التى تستشعرها العين أو الأذن لذة جمالية ، فإنها إنما تكون كذلك نظراً لأنها لا تقوم بنفسها ، بل هى ترتبط بفاعلية أو نشاط هى منه بمنزلة النتيجة . وحتى لو نظرنا إلى لذات الحلق ، فإننا سنجد أنها مختلفة من حيث النوع بالنسبة إلى الرجل الأكل (المتأنق فى طعامه وشرابه) عنها بالنسبة إلى ذلك الذى لا يحب طعامه إلا حين يأكله . وليس الخلاف بين هذين الرجلين مجرد خلاف فى الدرجة أو الشدة . فإن الرجل الأبيقورى (المحب لشهوة الطعام) إنما يشعر بشىء أكثر من

مجرد طعم الأكل في الحلق ، إذ أن ثمة عناصر جديدة تضاف لديه إلى عملية التذوق متخذة صورة خبرة مباشرة ، وتلك هي الكيفيات المتوقفة على الرجوع إلى مصدر الطعام وطريقة إنتاجه ، من حيث صلتها بمعايير الامتياز أو التفوق . وكما أنه لابد للإنتاج من أن يستوعب (أو يمتص) في ذاته كيفيات الناتج ، من حيث هو مدرك ومنظم عن طريقها فكذاك لابد للرؤية والسمع والنوق - من جهة أخرى - أن تصبح جمالية حينما يجيء الارتباط بأسلوب خاص متميز من النشاط ، فيسم بطابعه ما هو مدرك حسياً . والملاحظ أن في كل إدراك جمالي عنصراً من عناصر الانفعال أو الهوى ، ولكننا حينما نكون مستغرقين في غمرة الانفعال ، كما هو الشأن في لحظات الخوف ، أو الغيرة أو الغضب الحاد ، فإن الخبرة التي نعانيها تكون عندئذ خبرة « غير جمالية » non-esthetic قطعاً ، والسبب في ذلك هو أنه لا وجود هنا لأية علاقة مشعور بها تربط بيننا وبين كيفيات النشاط الذي ولد الانفعال . وتبعاً لذلك ، فإن ما ينقص مادة الخبرة في هذه الحالة إنما هما عنصرا التوازن والتناسب . ولا يتوافر هذان العنصران كما هي الحال في السلوك المنظوى على أمارات اللطف والركة والنبيل ، اللهم إلا إذا كان الضابط الأوحد للفعل هو الإحساس المرفه بالعلاقات التي يساندها الفعل ويعمل على تدعيمها ، أعني ملاءمته للموقف وتوافقه مع مقتضى الحال . وهناك رابطة عضوية متينة تجمع بين العملية الفنية في الإنتاج ، والعملية الجمالية في الإدراك ، كما يظهر بوضوح من كون المولى نفسه عز وجل قد نظر عند الخلق إلى صنعة يده ، فوجد كل شيء حسناً . وما لم يرض الفنان في الإدراك الحسى عما هو بصدد إنتاجه ، فإنه لابد أن يمضى في عملية التشكيل وإعادة الصياغة . ومعنى هذا أن عملية الإنتاج أو الصناعة لا يمكن أن تبلغ نهايتها ، اللهم إلا إذا اختبر الفنان النتيجة التي توصل إليها فوجدها حسنة ، ومثل هذه الخبرة إنما تتم في صميم الإدراك الحسى المباشر ، لا عن

طريق الحكم العقلى الخارجى المحض . ومن هنا فإننا لو عمدنا إلى مقارنة الفنان بغيره من أشباهه من الناس ، لوجدنا أنه ليس فقط مجرد شخص موهوب يتمتع بقدرة خاصة على الأداء أو التنفيذ ، بل هو أيضاً رجل ممتاز يملك حساسية غير عادية بكيفيات الأشياء . وفضلاً عن ذلك ، فإن هذه الحساسية هي التى تقوم بمهمة توجيه سائر تصرفاته وأفعاله .

ونحن حين نستعمل أيدينا ، فإننا نلمس ونحس . وحين ننظر ، فإننا نرى . وحين ننصت فإننا نسمع ، وإن اليد لتتحرك مع الأزميل الذى يحفر ، أو الفرشاة التى ترسم . وأما العين فإنها تسير العمل وتراقب النتيجة المحصلة . ونظراً لوجود هذا الترابط الوثيق (بين الحواس) فإن الفعل التالى أو العمل اللاحق لن يكون مسألة نزوة عارضة أو روتيناً آلياً ، بل سيكون ثمرة لعملية تراكم أو تجميع . وحيناً يكون للخبرة طابع جمالى فى بارز ، فإن هذه العلاقة تصبح من المتانة بحيث إنها لتتحكم فى كل من النشاط الفعلى والإدراك الجمالى فى آن واحد . وما كان لمثل هذا الترابط الحيوى الوثيق أن يتحقق ، لو كانت اليد والعين وحدهما هما اللتين تعملان . والواقع أنه حيناً لا تعمل اليد والعين بوصفهما عضوين فى صميم الكيان العام (أو الوجود الكلى) ، فإنه لن يكون هناك سوى مجرد تتابع آلى للإحساس والحركة ، كما هو الشأن فى عملية المشى التى هي مجرد عملية آلية تلقائية (أتوماتيكية) . أما حين تكون الخبرة جمالية، فإن اليد والعين لن تكونا سوى أداتين يعمل من خلالها الكائن الحى بأكمله ، من حيث هو مخلوق متحرك فعال من أوله إلى آخره . وعندئذ يتخذ التعبير صبغة انفعالية ، ويصبح الهدف (أو الغرض) هو المرشد الذى يسير التعبير على هديه .

ولما كانت هناك علاقة وثيقة بين ما فعلناه وما تقبلناه ، فإن ثمة إحساساً مباشراً بالأشياء فى الإدراك ، من حيث هي متلائمة أو متنافرة ، متساندة أو متصادمة . ثم تجيء نتائج فعل الإنتاج — على نحو ما سجلها للحسن —

فتبين لنا ما إذا كان العمل المحقق يمضي بالفكرة المنفذة إلى الأمام ، أو ما إذا كان يمثل ضرباً من الانحراف أو التصدع . ومادام تطور خبرة ما محكوماً من خلال عملية الرجوع إلى علاقات النظام والتحقق (أو التأم) التي نشعر بها شعوراً مباشراً ، فإن هذه الخبرة لابد من أن تصبح - في مظهرها العام - ذات طبيعة جمالية . وفي هذه الحالة ، يصبح الدافع إلى العمل دافعاً إلى ذلك النوع الخاص من العمل الذي يولد في نهاية الأمر موضوعاً مرضياً مشبعاً في صميم الإدراك الحسي المباشر . ولنضرب لذلك مثلاً فنقول: إن الخراف ليشكل طينته ، لكي يصنع منها إناء يصلح لاحتواء الحبوب ، ولكنه يصنعه بطريقة خاصة تتحكم فيها سلسلة من الإدراكات الحسية التي تلخص الأفعال المتوالية للصناعة بحيث إن الإناء ليحییء مرسوماً بطابع دائم من السحر والحادذية . ولايكاد الموقف العام يتغير ، حينما ننقل إلى أمثلة أخرى كعملية تصوير لوحة أو نحت تمثال نصفي . ولكننا نلاحظ - بالإضافة إلى ما سبق - أن في كل مرحلة من مراحل الخبرة ، يوجد نوع من التطلع إلى المستقبل ، أو الترقب لما سوف يحدث . وهذا الترقب أو الاشتباك هو همزة الوصل أو حلقة الاتصال بين الفعل التالي من جهة ، والنتيجة التي سترتب عليه بالنسبة إلى الحس من جهة أخرى . وتبعاً لذلك فإن النشاط الفاعل والنشاط القابل إنما هما وسيلتان أو أداتان متبادلتان تعاون إحداهما الأخرى باستمرار على زيادة حصيلتها أو تجميع ثمراتها .

وقد يكون العمل نشيطاً فعالاً ، في حين يكون التقبل عنيفاً حاداً . ولكن ما لم يرتبط أحدهما بالآخر بحيث يتكون منهما كل واحد في الإدراك الحسي ، فإن الشيء المحقق لن يكون جمالياً على الوجه الأكمل . ولعل من هذا القبيل مثلاً ما قد يحدث أحياناً حينما يحییء العمل مجرد استعراض للمهارة التقنية ، أو حينما يحییء التقبل مجرد اندفاع عاطفي أو مجرد حلم من أحلام اليقظة . والواقع أنه إذا لم ينجز الفنان عياناً جديداً ، أو إذا لم يحقق رؤية

جديدة ، في عملية الإنتاج التي يقوم بها ، فإن فعله عندئذ لن يكون إلا مجرد فعل آلى يردد فيه نموذجاً قديماً ثابتاً قد انطبع في ذهنه كأنه التصميم الهندسى المنقول . وما يميز الفعل الإبداعي في الفن إنما هو ذلك القدر الهائل من الملاحظة وذلك النوع الخاص من الذكاء الذي يمارس في إدراك العلاقات الكيفية . ولا ينبغي أن تقتصر ملاحظة العلاقات على الربط بين الواحدة منها والأخرى أو تصنيفها إلى اثنتين اثنتين ، وإنما لابد لهذه الملاحظة من أن تمتد إلى إدراك علاقتها بالكل الذي هو في دور التركيب أو البناء ، فضلاً عن أنه لابد من ممارسة هذه العلاقات ، لا في الملاحظة وحدها ، بل في الخيال أيضاً . وهناك عوامل كثيرة لا دخل لها بالتجربة قد تجيء فتغري الفنان وتحفزها على التشتت ، كما أن هناك انحرافات عديدة قد تلح على الفنان تحت ستار الإثراء أو زيادة خصب التجربة . كذلك قد تجيء لحظات يصبح فيها إدراك الفكرة الغالبة إدراكاً هزيباً باهتاً ، وعندئذ قد يجد الفنان نفسه مضطراً — بطريقة لاشعورية — إلى أن يرتد إلى ذاته ، حتى يتهيأ لفكره أن يسترجع قواه من جديد . وهكذا نرى أن المهمة الحقيقية التي تقع على عاتق الفنان ، إنما هي أن يتبنى خبرة تكون متسقة متماسكة في الإدراك ، مع اتصافها في الوقت نفسه بطابع حركي يخلع على تطورها صورة التغير المستمر .

وحينما يسجل الكاتب على القرطاس أفكاراً تصورها من قبل بوضوح ، ونظمها من قبل باتساق ، فإن العمل الحقيقي يكون عندئذ قد تم أدائه من قبل . ولكن الكاتب أيضاً قد يعتمد على ما أحدثه لديه النشاط (مع ما اقترن به من تقرير حسي) من زيادة في المقدرة على الإدراك الحسي من أجل توجيه عملية إنجازه للعمل . وهنا لا تكون لفعل التسجيل في ذاته قيمة جمالية ، اللهم إلا إذا دخل كجزء لا يتجزأ من صميم عملية تكوين الخبرة في حركتها المتجهة نحو التمام أو الكمال . وحتى الإنشاء المتصور في العقل ، والذي هو بالتالي مسألة خاصة من الناحية الجسمية أو المادية ، لابد من أن يتخذ

طابعاً عاماً في مضمونه المعنوى ، مادام تصوره قد تحقق بقصد العمل على تنفيذ على صورته نتاج يقبل الإدراك ، وبالتالي ينتمى إلى العالم المشترك . ولو لم يكن الأمر كذلك ، لكان هذا الإنشاء مجرد انحراف عقلى أو مجرد حلم عابر . والواقع أنه لولا هذا التجسيم الخارجى ، لظلت التجربة ناقصة ، فإننا لنلاحظ من الناحيتين الفسيولوجية والوظيفية أن الأعضاء الحسية هي في الوقت نفسه أعضاء حركية وأنها مترابطة - عن طريق توزيع الطاقات في الجسم البشرى ، لا من وجهة النظر التشرىحية فقط - مع الأعضاء الحركية الأخرى . ولم يكن من قبيل الاتفاق اللغوى المحض أن تشير كلمات مثل « بناء » و « تركيب » و « عمل » إلى كل من العملية ونتيجتها المتحققة في وقت واحد . وفي كل هذه الكلمات ، يلاحظ أنه لولا معنى « الفعل » verb لظل « الاسم » noun فارغاً أو عقيماً .

وإن الكاتب ، والمؤلف الموسيقى ، والمثال ، والمصور ليستطيعون أن يتتبعوا - أثناء عملية الإنتاج - آثار ما سبق لهم تحقيقه . وحينما يتبين لهم أن ما حققوه ليس مرضياً أو مشبعاً ، على نحو ما تكشف عنه عملية التقبل ، أو المرحلة الإدراكية من مراحل التجربة ، فقد يكون في وسعهم إلى حد ما أن يعاودوا عملية الإنتاج من جديد . ولكننا نلاحظ في حالة المعمار أنه ليس من السهل بطبيعة الحال أن يتعقب الفنان آثار ما سبق له تحقيقه ، وربما كان هذا سبباً من ضمن الأسباب التي أدت إلى وجود الكثير من المباني الدميمة أو القبيحة الشكل . والحق أن المهندسين المعماريين مضطرون إلى إتمام فكرتهم ، قبل أن تتحقق ترجمتها إلى موضوع مكتمل من موضوعات الإدراك الحسى . والعائق الذى يقف حجر عثرة في سبيل المهندس هنا هو عجزه عن بناء الفكرة وتجزيمها موضوعياً في وقت واحد . ومع ذلك ، فإن المهندسين المعماريين مضطرون هم الآخرون إلى فحص أفكارهم في ضوء واسطة التجسيم التي يستخدمونها ، وموضوع الإدراك الحسى

الذى يبلغونه فى النهاية ، اللهم إلا إذا كانوا يعملون بطريقة آلية تخضع لضروب من التكرار أو الروتين . وأغلب الظن أن الطابع الجمالى الذى تتميز به كاتدرائيات العصور الوسطى إنما يرجع — فى جانب منه — إلى أن أبنيتها لم تكن محكومة بالتصميمات والتحديدات الدقيقة الموضوعة سلفاً كما هى الحال اليوم ، وإنما كانت التصميمات تنمو وتتطور كلما نما البناء نفسه وتطور . ولكننا حتى إذا كنا بصدد إنتاج فنى يشبه تمثال مرفا Minerva فإننا سنجد أنه — إذا كان فنياً بحق — يفترض فترة سابقة من التهيئة الذهنية (أو الاختمار العقلى) كانت فيها الأفعال والإدراكات المتصورة فى الخيال تتداخل فيما بينها ، وتعديل إحداها الأخرى بالتبادل . ولا بد لكل عمل فنى من أن يسير وفقاً لخطة تجربة كاملة ، أو أن يتابع نموذج خبرة تامة ، حتى يجعلنا نشعر بهذه الخبرة على نحو أكثر عمقاً وأشد تركيزاً .

وإذا كنا قد فهمنا العلاقة الوثيقة التى تجمع بين الفعل والانفعال بالنسبة إلى الصانع أو الفنان ، فإن الأمر ليس بمثل هذه السهولة بالنسبة إلى المدرك أو المتذوق . ونحن نميل إلى الظن عادة بأن المتذوق يقتصر على تقبل ما هو مائل أمامه فى صورته النهائية المكتملة دون أن نفظن إلى أن هذا التقبل نفسه يفترض ضرورياً عدة من النشاط هى مما يمكن مقارنته بأوجه نشاط الفنان المبدع . ولكن التقبل لا يعنى السلبية المحضة فإنه يمثل هو أيضاً عملية تنحصر فى سلسلة من أفعال الاستجابة التى تتجمع متجهة صوب التحقيق الموضوعى . ولو لم يكن الأمر كذلك ، لما كان ثمة إدراك حسى ، بل لكان كل ما هنالك مجرد عملية تعرف recognition والفارق ضخم بين الاثنين ، فإن التعرف هو عبارة عن إدراك توقف قبل أن تتاح له الفرصة للتطور أو الترقى الحر ، وبالتالي فإن فى التعرف بداية لفعل إدراك ، ولكن المجال لا يفتح أمام هذه البداية لكى تخدم عملية تكوين إدراك تام مكتمل للشئ المتعرف عليه ، بل هى سرعان ماتتوقف عند نقطة تحول فيها إلى خدمة

غرض آخر ، كما هو الشأن مثلاً حينما نتعرف شخصاً في الطريق ، فمرحب به أو نتغاضى عنه ، بدلاً من أن نراه ، بقصد رؤية كل ما هو موجود هناك. ونحن نرتد - في حالة التعرف - إلى مشروع سابق ، أو صورة مكونة من ذى قبل ، وكأنا بإزاء نموذج جاهز متحجر . وهنا تكفى بعض التفاصيل ، أو التنظيم الخاص لبعض الحزئيات ، كقرائن نستند إليها في عملية التعرف (أو التحقق من الهوية) فليس علينا في هذه الحالة سوى أن نطبق ذلك الإطار المجرد (وكأنا هو ورقة الشمع المطبوعة) على الموضوع الذى نحن بصددده . وقد يحدث أحياناً أثناء اتصالنا بأحد الموجودات البشرية ، أن تستوقف أنظارنا على حين فجأة ، بعض سمات هذا الشخص ، أو بعض مميزاته العضوية ، فنلاحظها للمرة الأولى وكأنا لم نرها من قبل . وعندئذ لا نلبث أن نتحقق من أننا لم نعرف قط ذلك الشخص من قبل ، وأننا لم نره بالفعل رؤية حقيقية فعالة . وهكذا نشرع ابتداء من تلك اللحظة في القيام بعمليات دراسة وفهم وتقبل ، فيحل الإدراك لدينا محل التعرف المحض . وفى مثل هذه الحالة لابد من أن يتحقق فعل بنائى نعيد فيه تركيب الشيء (أو الشخص) ، فلا يلبث الشعور أن يكتسب حيوية ، وجدة ، ونشاطاً . وليس من شك في أن هذا الفعل ، فعل الرؤية ، يستلزم بالضرورة تأزر بعض العناصر الحركية ، وإن كانت هذه العناصر تظل ضمنية كامنة دون أن تصبح واضحة صريحة ، كما يستلزم أيضاً تأزر شتى الأفكار المحصلة التى قد تصلح لتكملة الصورة الجديدة (وهى الصورة التى ما زالت بصدد التكوين) . أما التعرف فإنه يسير أكثر من اللازم ، وبالتالي فإنه أعجز من أن يولد شعوراً ناصعاً أو وعياً حياً . هذا إلى أنه ليس في التعرف مقاومة كافية بين الحديد والقديم ، بحيث يتوافر الشعور بالخبرة المحصلة . وقد يكون الكلب الذى يعوى ويبصص بذنبه فرحاً وسروراً لعودة صاحبه ، أشد حيوية في استقباله لصديقه من ذلك المخلوق البشرى الذى يقنع بالتعرف المحض ، أو الاستقبال الصرف .

والملاحظ أن كل ما يرمى إليه التعرف المجرد إنما هو لصق البطاقة الصحيحة ، أو وضع العنوان الملائم ، وحينما نقول : « الصحيح » أو « الملائم » فإننا نعني أن البطاقة أو العنوان يخدم غرضاً يخرج عن فعل التعرف نفسه ، كما هو الشأن مثلاً بالنسبة إلى البائع حينما يتعرف أنواع السلع بالاستناد إلى بعض النماذج أو العينات . وتبعاً لذلك فإن عملية التعرف لا تسبب أية إثارة للجهاز العضوى ، كما أنها لا تولد أى اضطراب أو قلق باطنى . وأما فعل الإدراك فإنه يسير على شكل موجات تمتد فى تتابع وتسلسل خلال الجهاز العضوى كله . وإذن فليس فى وسعنا أن نقول: إن فى الإدراك أولاً رؤية أو سمعاً ، ثم يضاف إليهما (انفعال) ، وإنما يجب أن نقول: إن الموضوع أو المشهد المدرك مشحون من أوله إلى آخره بالشحنات الوجدانية . وحينما لا ينفذ الانفعال المستثار إلى صميم المادة المدركة أو الموضوع المتعلق ، فإنه إما أن يكون انفعالا تمهيدياً أولياً ، وإما أن يكون انفعالا باثولوجياً مريضاً .

ولو أننا نظرنا إلى المرحلة الجمالية — أو الانفعالية التقبلية — من مراحل الخبرة ، لوجدنا أنها فى صميمها مرحلة استقبال ، فهى تنطوى بطبيعتها على ضرب من التسليم أو الاستسلام . ولكن هيات للذات أن تستسلم للموضوع (الجمالى) استسلاماً كافياً ، ما لم يتهأ لها نشاط موجه قد لا يخلو أحياناً من شدة أو عنف . وحسبنا أن تلقى نظرة على الجانب الأكبر من صلاتنا بما حولنا ، لكى نتحقق من أننا كثيراً ما ننكص على أعقابنا ، تارة عن خوف — على الأقل أن ننفق ذخيرتنا من الطاقة فى غير موضعها — وتارة أخرى لأننا مشغولون بأمور أخرى ، كما هو الشأن فى حالات التعرف . وأما الإدراك ، فإنه لا يعنى منع الطاقة أو حبسها ، بل هو فعل تخرج فيه الطاقة لكى تتقبل وتتسلم . وليس من شك فى أننا إذا أردنا أن نهتمك فى موضوع ما ، فإنه لا بد لنا بادئ ذى بدء من أن نقذف بأنفسنا إلى أعماقه .

أما حين يكون موقفنا من أى مشهد مجرد موقف سلبي محض، فإن هذا المشهد سرعان ما يغمرنا ويطوينا في ثناياه ، وإذ ينعدم لدينا كل نشاط إيجابي أو استجابي ، فإننا لانتمكن من إدراك ذلك الذى يسحقنا أو ينزل بنا الهزيمة . وهكذا نجد أنه لابد لنا من أن نستجمع طاقتنا وأن نعلم إلى تركيزها أو تثبيتها في مفتاح الاستجابة حتى يتسنى لنا بحق أن نتلقى أو نتقبل .

وإن كلا منا ليعلم أنه لابد من مرانة أو تمرس ، حتى يتمكن المرء من أن يرى خلال المنظار المكبر أو المنظار المقرب ، بل حتى يتسنى له أن يرى المنظر الطبيعي لما يراه عالم طبقات الأرض . والفكرة القائلة بأن الإدراك الجمالي هو مجرد نشاط إضافي يمارس في لحظات الفراغ الضائعة ، إنما هي سبب من الأسباب التي عملت على تخلف الفنون عندنا . وقد تكون العين والجهاز البصري سليمين ، وقد يكون الموضوع موجوداً وجوذاً مادياً فيكون المرء مثلاً بإزاء كاتدرائية نوتردام ، أو أمام صورة هندريك شتيفل Hendrik Stoeffel التي رسمها رمبرانت Rembrandt ويكون الموضوع « مرثياً » — بالمعنى الساذج لهذه الكلمة — وإذ ينظر الناس إلى تلك الأشياء ويتعرفونها ويسمونها بأسمائها الصحيحة ، ومع ذلك فقد لاتدرك الموضوعات على الإطلاق ، أو هي قد لاتدرك بالتأكيد إدراكاً حمالياً ، نظراً لعدم توافر التفاعل المستمر بين الجهاز العضوي الكلي من جهة والموضوعات من جهة أخرى . وقد يساق جمهور من الزوار إلى إحدى صالات العرض الفني ، تحت قيادة مرشد يتقدمهم فيوجه انتباههم إلى هذا وذاك ويستثار بدرجته مرتفعة بعض الشيء ، ومع ذلك فإنهم لا يدركون شيئاً . بل يكون كل أوجه اهتمامهم موجهاً بطريقة عرضية صرفة نحو رؤية هذه الصورة أو تلك ، لمجرد أنهم يريدون التحقق من موضوعها بطريقة واضحة جلية .

والواقع أنه لابد للناظر — إذا أراد أن يدرك بحق — أن يخلق أو يبدع خبرته الخاصة . ولابد لإبداعه من أن يتضمن علاقات شبيهة بتلك التي

عاناها المنتج الأصلي . حقاً إن هذه العلاقات لن تكون هي هي بخدافيرها ، ولكن لابد للمتذوق (أو المدرك كما هو الشأن بالنسبة إلى الفنان) ، من أن ينظم عناصر « الكل » تنظيماً يشبه في صورته — لا في تفاصيله — عملية التنظيم العضوي التي اختبرها الخالق للعمل الفني اختباراً شعورياً . فليس من الممكن — دون عملية إعادة الخلق أو التجديد — أن يدرك الموضوع بوصفه عملاً فنياً . وإذا كان الفنان قد اختار ، وبسط ، وأوضح ، واختصر ، وركز ، وفقاً لنوع اهتمامه ، فإنه لابد للنظر أيضاً من أن يمر بنفس هذه العمليات ، وفقاً لوجهة نظره ونوع اهتمامه . ومعنى هذا أن ثمة عملية تجريد تحدث لدى كل منهما ، فيقوم كلاهما باستخلاص أو انتزاع ما يراه هاماً أو ذا دلالة . ولابد أيضاً من أن يقوم كل منهما بعملية تضمين أو استيعاب (بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة) يضم فيها شتى التفاصيل والجزئيات المادية المشتتة بعضها إلى بعض ، بحيث يؤول منها كلا مختبراً موحداً . وتبعاً لذلك فإن هناك عملاً يؤدي من جانب المدرك أو المتذوق ، كما أن هناك عملاً يؤدي من جانب الفنان أو المنتج . وأى فرد يحول بينه الكسل أو الخمول أو المسيرة المتحجرة للتقليد دون القيام بهذا العمل ، لن يستطيع بطبيعة الحال أن يرى أو أن يسمع . ومن هنا فإن تقديره الفني لن يكون إلا مزيجاً من التعلم المطابق لمعايير (الإعجاب التقليدي) الاستثارة العاطفية المضطربة (مهما كان من صدقها أو أصالتها) .

وإن الملاحظات السابقة ، لتكفي لإظهارنا على أوجه الشبه والاختلاف (نظراً لاختلاف موضوع التركيز أو نبرة التأكيد) بين « الخبرة » بمعناها الملىء من جهة ، وبين « الخبرة الجمالية » من جهة أخرى . والواقع أن للخبرة بصفة عامة طابعاً جمالياً ، وإلا لما كان في الإمكان تنظيم عناصرها وصياغة موادها على صورة تجربة موحدة متسقة متماسكة . وليس من الممكن أن نفصل — في داخل التجربة الحية — العناصر العملية ، والانفعالية والعقلية

بعضها عن بعض ، لكى نقيم تعارضاً بين خصائص عنصر منها وبين السمات المميزة للعنصرين الآخرين . والسبب فى ذلك أن الجانب الانفعالى للخبرة يقوم بمهمة ربط الأجزاء بعضها ببعض بحيث يولف منها كلا موحداً ، فى حين تقتصر مهمة الجانب العقلى على الإشارة إلى كون الخبرة ذات معنى ، ويوضح الجانب العملى ما هنالك من تفاعل بين الكائن الحى من جهة وبين الأحداث والموضوعات المحيطة به من جهة أخرى . وحينما يجىء البحث الفلسفى أو العلمى متقناً كأحسن ما يكون الإتقان ، أو حينما يكون المشروع الصناعى أو السياسى طموحاً كأقوى ما يكون الطموح ، فهناك لابد من أن يتصف بصفة جمالية ، بشرط أن تتكون من مجموع عناصره المختلفة خبرة متكاملة . فنحن هنا بإزاء كل ترتبط أجزاءه المتنوعة ارتباطاً وثيقاً ، بدلا من أن يتعاقب بعضها وراء بعض مجرد تعاقب . وهذا الارتباط الوثيق القائم فى التجربة بين الأجزاء هو الذى يجعلها تنمو جميعاً نحو بلوغ أقصى الغاية أو حد الكمال ، بدلا من أن تقتصر على مجرد الانتهاء فى الزمان . وفضلا عن ذلك فإن هذا الكمال أو هذه الغاية لا تنتظر داخل الشعور مترقبة انتهاء المهمة بأكملها أو تحقق المشروع بأكمله ، بل هى تستبق استباقاً فى صميم العملية كلها ، فتذوق مرة بعد أخرى بطريقة خاصة حادة عميقة .

بيد أن الخبرات التى نحن بصدددها - مع ذلك - هى خبرات يغلب عليها الطابع العقلى أو العملى ، فهى ليست خبرات جمالية متمايزة ، نظراً للاهتمام والقصود اللذين يولدانهما ويتحكمان فيها . والملاحظ فى الخبرة الذهنية ، أن للنتيجة قيمة فى ذاتها ، فمن الممكن أن تستخرج على حدة كصبغة أو «حقيقة» ، ومن الممكن أيضاً أن تستخدم فى صورتها الكلية المستقلة كعامل أو مرشد لمباحث أخرى . وأما فى العمل الفنى فإنه ليس ثمة حصيلة فردية واحدة يمكن أن تعد مستقلة أو مكتملة بذاتها . والسبب فى ذلك أنه ليس للغاية أو النهاية فى الفن قيمة أو دلالة فى ذاتها ، بل كل قيمتها تعبر عن تكامل أو اندماج

الأجزاء ، فليس للغاية أى وجود آخر (أو أى كيان مستقل) . وليست الدراما أو الرواية عبارة عن الحملة الأخيرة أو القولة النهائية، حتى ولو كان المؤلف قد تخلص من الشخصيات بقوله: إنها عاشت بعد ذلك غارقة في السعادة. وإنما المشاهد في الخبرة الجمالية بمعناها المحدد التمايز أن الخصائص التي تغلب على أمرها في الخبرات الأخرى تكون هي المسيطرة فيها وأن الصفات التي تعتبر في الخبرات الأخرى فرعية تكون هي الأساسية المتحركة فيها، ونعني بهذه الخصائص أو الصفات تلك المميزات التي تجعل من الخبرة خبرة تامة متكاملة في ذاتها .

ولابد من أن تتوافر « الصورة » في كل خبرة متكاملة ، مادام هناك تنظيم دينامي . ونحن نقول عن التنظيم: إنه « دينامي » نظراً لأنه لا يتم إلا في زمان ، فهو بمثابة ضرب من النمو ، ومعنى هذا أن ثمة بداية ، وتطوراً ، وتحقيقاً أو اكتمالاً . ولابد للمادة من أن تمتص وتهضم ، خلال عملية التفاعل مع ذلك التنظيم الحيوي لنتائج الخبرة السابقة ، وهو التنظيم الذي يتكون منه عقل الصانع أو العامل . وتستمر فترة الحضانة حتى يتم إخراج الجنين إلى عالم النور ، فإذا ما ظهر الوليد الحديد أصبح موضوعاً قابلاً للإدراك بوصفه جزءاً من العالم المشترك . ولا يمكن للخبرة الجمالية أن تحشد في لحظة واحدة ، اللهم إلا كما تصل عمليات مستمرة طويلة سابقة إلى ذروتها ، فتتركز في حركة بارزة تكتسح أو تجرف في تيارها كل ما عداها . حتى لينسحب النسيان على كل شيء آخر سواها . وما يميز الخبرة من حيث هي ظاهرة جمالية إنما هو تحول المقاومة وضروب التوتر ، أغنى تلك التنبيهات التي هي في حد ذاتها بمثابة نداءات تعزى بالتشتت إلى حركة موحدة تنمو نحو نهاية شاملة محققة للغاية وافية بالمراد .

ومثل فعل الخبرة هو كمثل فعل النفس من حيث إن كلاهما هو عبارة عن إيقاع من عمليات الإدخال (الشهيق) وعمليات الإخراج (الزفير) .

وما ينظم تتابع هذه العمليات بالشكل الذى يخلق منه إيقاعاً ، إنما هو وجود فواصل أو فترات متخللة ، تتوقف فيها مرحلة لكى تبدأ وتستعد مرحلة أخرى . وقد شبه وليم جيمس مجرى التجربة الشعورية تشبيهاً بارعاً متدفقاً حينما قارنه بحركات الطير المتناوبة حين يرتفع فى أجواز الفضاء لكى لا يلبث أن يحط على الأرض . ولاشك أن عمليتي انطلاق الطير وهبوطه هما عمليتان مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً ، فهما ليستا بمثابة سلسلة من السقطات المنفصلة تتبعها سلسلة أخرى من القفزات المنفصلة . وكل موضع راحة أو سكون تبلغه الخبرة إنما هو فى الحقيقة نشاط قابل يتم بمقتضاه امتصاص نتائج فعل سابق واخترانها فى مقرها الخاص ، بحيث إنه ما لم يكن الفعل وليد الهوى المحض أو الروتين الصرف ، فإن كل فعل لابد من أن يحمل فى ذاته معنى سبق استخراجه وتم الاحتفاظ به . والحال هنا كالحال فى الحركات الزاحفة التى يقوم بها أى جيش من الحيوش ، فإنه لابد من الاحتفاظ بالمكاسب التى تم إحرازها ، مع العمل بين الحين والآخر على دفعها ، والاهتمام دائماً أبداً بالنظر إلى ما ينبغى عمله فى المرحلة التالية . ولو أننا تحركنا بسرعة زائدة عن الحد ، فإننا قد ننأى بأنفسنا عن مراكز الذخيرة (أعنى المعانى المتجمعة) ، وعندئذ لا تلبث الخبرة أن تصبح مضطربة ، هزيلة ، مختلطة . وأما إذا أبطأنا وتسكعنا فى الطريق أكثر من اللازم ، بعد أن نكون قد تمكنا من انتزاع كسب خالص أو قيمة صافية ، فإن الخبرة سرعان ما تموت جوعاً أو تفتى لفرط خوائها .

وإذن فإن صورة الكل ماثلة فى كل جزء من الأجزاء . وليست عمليات التحقيق والإنجاز مجرد نهايات مقصورة على موضع واحد بعينه ، بل هى وظائف مستمرة لا تنقطع . وسواء أنظرنا إلى الحفار ، أم إلى المصور ، أم إلى الكاتب ، فإننا سنجد أن كل واحد منهم هو دائماً بصدد الإنجاز أو الإتمام فى كل مرحلة من مراحل عمله . ولا بد لكل واحد منهم - فى كل لحظة

من لحظات نشاطه — من أن يستبقى ويستجمع ما مضى على صورة «كل» موحد بالنظر إلى «كل» آخر سوف يجيء به المستقبل . وهو إذا لم يفعل ذلك فسوف يجيء أفعاله المتعاقبة خلواً من كل اتساق أو من كل ضمان . وما يوفر التنوع والحركة إنما هو تسلسل الأفعال في صميم إيقاع الخبرة ، بحيث إنه لولا هذا التسلسل لوقع العمل فريسة للرتابة وضروب التكرار العقيم . وأما مظاهر التقبل أو الانفعال ، فإنها تمثل العناصر المقبلة في الإيقاع ، وهي تقوم بتوفير الوحدة المطلوبة ، فتنقذ العمل من الوقوع في ذلك التخبط الطائش الذي يحيله إلى مجرد تعاقب آلى لبعض التنبيهات . وهكذا نرى أن من شأن أى موضوع أن يكتسب صبغة جمالية خاصة ، أو طابعاً جمالياً بارزاً ، بحيث تتولد عن تلك المتعة الخاصة التي تميز الإدراك الجمالى ، حينما تكون العوامل المحددة لما اصطلاحنا على تسميته باسم «الخبرة» قد رفعت فوق مستوى عتبة الإدراك الحسى ، وجعلت ظاهرة جليلة في ذاتها ولذاتها .

الفصل الرابع

فعل التعبير

إن كل خبرة — سواء أكانت تافهة ضئيلة الشأن ، أم جسيمة عظيمة الأهمية — إنما تبدأ بنوع من الدفع ، أو هي بالأحرى إنما تبدأ كدفع . ونحن لا نقول : « دافعاً » impulse بل نقول « دفعا » impulsions والسبب في ذلك أن « الدافع » هو بطبيعته جزئى مخصص ، وهو حتى حين يكون غريزيا فإنه لا يخرج عن كونه جزءاً من العملية المتضمنة في تحقيق تكيف أكمل مع البيئة . وأما « الدفع » فإنه يشير إلى حركة خارجية أمامية يقوم بها الجهاز العضوى ككل ، مستعيناً في ذلك ببعض الدوافع الخاصة كقوى مساعدة ، ولنضرب مثلاً لذلك فنقول: إن اشتها المخلوق الحى للطعام هو نشاط متميز عن ردود الأفعال التى يقوم بها اللسان والشفتان عند ابتلاع الطعام ، كما أن اتجاه الجسم ككل نحو الضوء على نحو ما يتجلى في انتحاء بعض النباتات نحو الشمس heliotropism هو ظاهرة متميزة عن تتبع العينين لضوء جزئى خاص .

ولما كان « الدفع » (أو الاندفاع) هو حركة الجهاز العضوى بتمامه ، فإنه يمثل المرحلة الأولى من مراحل أية خبرة تامة ، وإن ملاحظة الأطفال لتكشف عن الكثير من ردود الأفعال الخاصة أو الإرجاع الجزئية ، ولكن هذه جميعاً ليست بمثابة بداية لخبرات تامة مكتملة ، وإنما هي تدخل في صميم تلك الخبرات حينما تنسج كخيوط في نشاط يستغرق الذات بأكملها . ولما كانت تقسيمات العمل تغفل تلك الضروب المعقدة من النشاط ، وتقتصر انتباهها على النظر إلى التميزات أو الفروق وحدها ، فإنها — وإن أدت إلى جعل ضروب النشاط أكثر فاعلية وأقوى تأثيراً — تصبح في كثير

من الأحيان مصدراً ، أوعلة لكل تلك الأخطاء الأخرى التى قد تقع فيها عند تأويلنا للخبرة .

وإذا كانت ضروب الدفع هى بمثابة بدايات للخبرة التامة ، فذلك لأنها تنبعث عن الحاجة ، أعنى عن الجوع والعوز القائمين لدى الكائن الحى ككل ، واللذين لا سبيل إلى إشباعهما إلا بإقامة علاقات محددة (علاقات فعالة أو ضروب تفاعل) مع البيئة . وليست طبقات الجلد الخارجية سوى مجرد علامات سطحية للغاية ، ولو كان لنا أن نستند إليها لمعرفة الحدود التى ينتهى عندها جسم الكائن الحى ، والحدود التى تبدأ عندها بيئته ، وآية ذلك أن فى داخل البدن أشياء هى غريبة عنه ، كما أن خارجه أشياء هى ملك له ، إن لم يكن بالفعل *de facto* فعلى الأقل كحق له *de jure* بمعنى أن من واجبه العمل على تملكها أو حيازتها ، إذا كان للحياة أن تستمر . فالهواء والمواد الغذائية فى المستوى الأدنى إنما تدخل فى عداد تلك الأشياء ، على حين نجد فى المستوى الأعلى أن الآلات أو الأدوات - سواء أكانت هى قلم الكاتب ، أم سندان الحداد ، أم أوانى البيت وأثاثه ، أم الأملاك الخاصة ، أم الأصدقاء ، أم المؤسسات العامة - كل هذه جميعاً إنما تعد بمثابة الدعائم أو المقومات التى بدونها لا يمكن أن تقوم للحياة المتمدينة أية قائمة . وليست الحاجة المتجلية فى الدوافع الملحة التى تتطلب التحقق من خلال ما توفره البيئة وحدها ، سوى مجرد اعتراف صريح أو إقرار دينامى باعتماد الذات على بيئتها ، أو افتقادها إلى ما حولها من أجل الوصول إلى التكامل والتمام . ومع ذلك ، فقد كتب على المخلوق الحى ألا يضمن الحصول على ما يملكه ، دون القيام بمخاطرة فى عالم لا يملكه ، عالم ليس له عليه - من حيث هوكل - أى حق أصلى . وحيثما تخطى الدافع العضوى حدود الجسم ، فإنه لابد من أن يجد نفسه فى عالم غريب ، وعندئذ لا يلبث أن يحيل مصير الذات - بوجه ما من الوجوه - إلى المقادير أو الظروف الخارجية . وليس فى وسع الدفع

العضوى أن يلتقط ما يحلو له لكى يسقط من حسابه بطريقة آلية تلقائية صرفة كل ما يقف منه موقف العداء أو عدم الاكتراث . والواقع أنه إذا استمر - أو طالما استمر - الجهاز العضوى فى التطور ، فإنه لابد للدافع من أن يجد ضرباً من العون أو المساعدة ، كما يجد العداء سنداً فى الرياح المواتية . ولكن عملية الدفع « والاندفاع » قد تلتقى فى عدوها السريع بالكثير من العوائق التى تنحرف بها عن جادة الصواب ، أو تقف حجر عثرة فى سبيل تقدمها . فإذا ما عمد الكائن الحى إلى القيام بمهمة تحويل تلك العوائق والظروف المحايدة إلى قوى مواتية وعوامل مساعدة ، تحقق له الشعور بما فى دوافعه من مقصد خفى أو نية كامنة ، وعندئذ تتحول الموجة العاتية المتخبطة إلى قصد أو غاية إرادية مقصودة وتصبح الميول الغريزية الفطرية مشروعات مدبرة منظمة . وهكذا تجيء « المعانى » فتنفذ إلى اتجاهات الذات وتشيع فى سائر مواقفها .

ولو قدر ليثة ما أن تكون دائماً وفى كل مكان مواتية تماماً لتنفيذ دوافعنا ، لكان من شأن هذه البيئة أن تضع حداً أمام نمونا ، مثلها كمثل البيئة المعادية دائماً من حيث إنها ستكون أيضاً بيئة مثيرة هدامة . ولو قدر للدافع أن يجد الطريق ممهداً دائماً أمامه وأن يمضى فى سبيله باستمرار إلى الأمام لشق طريقه دون أدنى تفكير ، ولجاء خلواً تماماً من كل انفعال . والسبب فى ذلك أن مثل هذا الدافع لن يجد أى داع لتفسير موقفه بالنسبة إلى الأشياء التى يلتقى بها ، وبالتالي فإن هذه الأشياء لن تستحيل على يديه إلى موضوعات ذات دلالة ، والسبيل الأوحى لشعور الدافع بطبيعته وإدراكه لغايته إنما يتبهاً للذات من خلال العوائق التى تغلب عليها ، والوسائط التى تستخدمها . أما الوسائط التى لا تزيد منذ البداية عن كونها مجرد وسائط ، فإنها تجيء متحدة مع الدافع نفسه اتحاداً زائداً عن الحد ، وبالتالي فإن الطريق الذى يحملها يكون ممهداً معبداً عن ذى قبل ، بحيث إنه لن يسمح بقيام

أى وعى أو شعور بها . كذلك لا يمكن للذات أن تدرك نفسها أو تشعر بأنها ما لم تكن هناك مقاومة تلقاها من جانب البيئة ، فإنها بدون هذه المقاومة ، تفقد كل وجدان واهتمام ، وتعدم كل خوف وأمل ، وتصبح مفتقرة إلى الشعور بالزهو أو خيبة الأمل . وحين يكون من شأن المعارضة أن تعطل تماماً أو تحبط كل مسعى ، فإنها عندئذ إنما تسبب فى حدوث ضرب من التهبج أو الاستياء أو الحنق الشديد . أما المقاومة التى تولد ضرباً من التشوف (أو حب الاستطلاع) والاهتمام المصحوب بالقلق ، فإنها حينما تغلب على أمرها وتوضع موضع الاستعمال ، لا تلبث أن تفضى إلى الشعور بالزهو والسرور البالغ .

والحق أن كل ما يثبط همة الطفل الصغير ، وكل ما يفت فى عضد الشخص البالغ الذى يفتقر إلى حصيلة ناضجة من الخبرات السديدة ، إنما يمثل حافزاً يدعو الفكر إلى التدبر ويهيب به أن يحول الانفعال إلى اهتمام ، ولكن لدى أولئك الذين سبق لهم أن اكتسبوا من الخبرات فى مواقف مشابهة ما يكفى لتكوين حصيلة يستندون إليها ويرتكزون عليها . والاندفاع الصادر عن الحاجة إنما يشرع فى القيام بخبرة هو لا يعرف إلى أين تمضى ، فإذا ما تولدت المقاومة وظهر العائق ، نتج عن ذلك تحول الفعل التقدمى المباشر إلى ضرب الانعكاس الفكرى ، فترتد الذات إلى الظروف المعوقة لكى تبين علاقتها بما تملكه من رأس مال فعال بفضل ما حصلته من خبرات سابقة . ولما كان من شأن الطاقات المشتركة فى هذه العملية أن تزيد من قوة الدفع الأسمى ، فإن هذا الدفع لا يلبث أن يعمل بحرص مستعيناً بفهم مستبصر للغاية والطريقة . وفى هذه الخطوط العامة تنحصر المعالم الرئيسية لكل خبرة تجيء مغلفة بالمعنى .

وإنه لمن الحقائق المعروفة أن التوتر يولد الطاقة ، وأن انعدام المعارضة انعداماً كلياً لا يساعد على الترقى سوى . ويمكن القول بصفة عامة أننا

نقر جميعاً بأن التوازن بين الظروف المواتية والظروف المعوقة هو الحالة المنشودة أو الوضع المرغوب فيه بالنسبة إلى الأمور كافة ، ولكن على شرط أن تكون للظروف المعادية علاقة باطنية جوهرية بما يقف حجر عثرة في سبيلها ، بدلا من أن تكون مجرد ظروف خارجية دخيلة أو تعسفية صرفة .

يبد أن المطلوب هنا ليس مجرد تغيير كمي ، أو مجرد تزايد في الطاقة ، بل لابد من حدوث تغير كيمي ، أعني أنه لابد من تحول الطاقة إلى فعل واعي مستبصر ، عن طريق تمثل المعاني الكامنة في حصيلة الخبرات الماضية .

وليس تلاقى الحديد والقديم مجرد انضمام للقوى . بل هو خلق جديد يكتسب فيه الدافع الحالى صورة وصلابة ، على حين تنبعث الحياة من جديد في المواد القديمة المخترنة ، فتشيع فيها حياة جديدة ونفس جديدة ، نظراً لاستعدادها لمواجهة موقف جديد .

وهذا التغير المزدوج هو الذى يحول أى نشاط إلى فعل تعبيرى ، وعندئذ تصبح الأشياء القائمة في البيئة ، تلك الأشياء التى كان يمكن أن تظل مجرد مسالك ممهدة أو عوائق عمياء ، وسائط أو وسائل بمعنى الكلمة . وفي الوقت نفسه تصبح الأشياء المستبقة (أو المخترنة) من الخبرة الماضية ، وهى تلك الأشياء التى كان يمكن أن تصبح قديمة مبتذلة بسبب الروتين ، أو جامدة متحجرة بسبب عدم الاستعمال ، عوامل فعالة تشترك في مغامرات جديدة ، وتكتسى بثوب من المعاني الحديثة . وهنا نجد بين أيدينا سائر العناصر اللازمة لتعريف التعبير . ومثل هذا التعريف قد يتزايد قوة ، لو أننا عمدنا إلى توضيح السمات المنصوص عليها عن طريق إقامة تعارض بينها وبين سمات بعض المواقف الأخرى . ومن هنا فإن واجبا أن نلاحظ أنه ليس من الضروري أن يكون كل نشاط « صادر » ذا طبيعة تعبيرية . وآية ذلك أن هناك ثورات انفعالية قد تكتسح كل الحدود وتجرف في تيارها كل ما قد يحول بين الشخص وبين ما يريد أن يحطمه . وفي مثل هذه الحالة ، يكون هناك نشاط ، ولكن

لا يكون هناك - من وجهة نظر الشخص المتصرف - تعبير . حقاً إن الشخص الناظر أو المتفرج قد يصبح قائلًا : « ياله من تعبير رائع عن الغضب » . ولكن الشخص الغاضب نفسه لن يكون مع ذلك بصدد التعبير عن الغضب ، بل سيكون في حالة غضب فقط . كذلك قد يقول واحد من النظارة : « لكم يعبر هذا الشخص عن الخلق المسيطر عليه فيما يعمله أو يقوله » ، ومع ذلك يكون آخر ما يفكر فيه هذا الشخص هو التعبير عن خلقه ؛ إذ كل ما هنالك أنه قد استسلم لنوبة من نوبات الانفعال . وفضلاً عن ذلك فقد يكون بكاء الطفل أو ابتسامه « معبراً » بالنسبة إلى أمه أو مربيته ، ومع ذلك فإنه قد لا يكون فعلاً تعبيرياً من جانب الطفل نفسه . وإذا كان مثل هذا الفعل في نظر المتأمل ضرباً من التعبير ، فذلك لأنه ينشأ بشيء عن حالة ذلك الطفل . وأما الطفل نفسه فإنه مندمج في فعل يؤديه بطريقة مباشرة ، دون أن يكون في هذا الفعل من التعبير (من وجهة نظره هو) أكثر مما في فعل التنفس أو العطاس ، مع العلم بأن هذين الفعلين يعدان أيضاً معبرين في نظر المتأمل الذي يلاحظ حالة الطفل .

ولو أننا عمننا هذه الأمثلة ، لكان في وسعنا أن نتجنب الوقوع في خطأ طالما تردت فيه لسوء الحظ معظم النظريات الجمالية ، ألا وهو الزعم القائل بأن ما يكون جوهر التعبير إنما هو الاستسلام للدوافع ، وسواء أكانت فطرية أم مكتسبة ، أصلية أم اعتيادية . والواقع أن مثل هذا الفعل (فعل الاستسلام) لا يمكن أن يعد تعبيرياً في ذاته ، بل هو إنما يكون كذلك في التأويل الفكري الذي يقوم به أحد المتأملين كما هو الشأن بالنسبة إلى المربية حينما تؤول العطاس على أنه علامة من علامات قرب إصابة الطفل بنوبة برد . أما إذا نظرنا إلى الفعل نفسه في حد ذاته ، فإنه مادام فعلاً اندفاعياً محضاً ، لم يكن في وسعنا أن نعهده أكثر من مجرد فورة انفعالية . ولما كان من غير الممكن أن يكون هناك تعبير اللهم إلا إذا كان ثمة حافز داخلي يريد

أن يتجلى في الخارج ، فإنه لمن الضروري للانبثاق (أو الصدور) أن يتخذ صورة واضحة منظمة ، بأن يضم إليه قيم الخبرات السابقة ، حتى يتسنى له أن يصبح فعلاً من أفعال التعبير . وليس في إمكان تلك القيم أن تشترك في عملية التعبير ، اللهم إلا من خلال موضوعات البيئة التي تقوم بمهمة مقاومة الانطلاق المباشر للانفعالات والدوافع . حقاً إن الانطلاق الانفعالي شرط ضروري للتعبير ، ولكنه ليس منه بمثابة الشرط الكافي الأوحد . وإنه لمن الملاحظ أنه لا يمكن أن يكون ثمة تعبير ، دون استثارة أو تهيج ، ودون اضطراب أو قلق . ومع ذلك فإنه إذا تهيأ لأى اضطراب داخلي أن ينطلق (أو يتحرر) في الحال ، متخذاً صورة ضحكة أو انتحابة ، فإنه سرعان ما يزول بمجرد حدوثه . وإذا كان تفريغ الطاقة إنما يعنى التخلص منها ، أو طردها إلى الخارج ، فإن التعبير إنما يعنى البقاء إلى جوارها ، والاهتمام بتطويرها ودفعها إلى الأمام ، والعمل على إنجازها وتوصيلها إلى مرحلة الاكتمال . وقد يحىء انهمار الدمع فيحقق لصاحبه الراحة النفسية ، أو قد يتسبب الانفجار العصبي أو التشنج الهدام في فتح منفذ أمام الهياج الباطني أو الغضب المكبوت ، لكن حيث لا يكون هناك أى تنظيم للظروف الموضوعية ، أو حيث لا يكون ثمة تشكيل للعناصر المادية من أجل صياغة الاستثارة (أو التنبيه) في صورة مجسمة ، فإنه لا يمكن أن يكون ثمة تعبير . وقد يكون من الأفضل أن نطلق على ما يسمونه أحياناً باسم فعل « التعبير عن الذات » self-expression اسم عملية « عرض الذات » self-exposure نظراً لأن هذا الفعل ينحصر في إظهار الآخرين على خلقنا ، أو افتقارنا إلى الخلق . وليس هذا الفعل — في حد ذاته — سوى نوع من التفريغ الذاتي أو التيء .

وربما كان في وسعنا أن نأتى هنا على مثال بسيط نصور به انتقال الفعل من تلك الحالة الأولية التي يكون فيها معبراً من وجهة نظر المتفرج أو المتأمل

من الخارج ، إلى تلك الحالة المترتبة التي يصبح فيها معبراً تعبيراً ذاتياً باطنياً . فالطفل — مثلاً — بادئ ذي بدء — إنما يبكي ، كما يحول رأسه تماماً لكي يتابع الضوء ، وفي هذه الحالة لا يكون هناك أى تعبير ، بل مجرد حافز باطنى . ولكن ، بمجرد ما ينضج الطفل ، فإنه سرعان ما يتعلم أن ثمة أفعالا خاصة من شأنها أن تحدث نتائج معينة ، فهو يستطيع — مثلاً عن طريق البكاء — أن يسترعى انتباه المحيطين به ، كما أنه يستطيع عن طريق الابتسامة أن ينتزع منهم استجابة أخرى محددة . وهكذا نراه يشرع في التنبيه إلى معنى ما يؤديه من أفعال . وحينما يتبهاً له أن يدرك معنى فعل كان يؤديه في البداية تحت تأثير ضغط باطنى محض ، فإنه لا يلبث أن يصبح قديراً على أداء أفعال ذات دلالة تعبيرية حقة . وهذا التحول الذى يطرأ على الأصوات التى يصدرها الطفل بما فيها من تهته ولثغة ، وملاغة ، فيخلق منها لغة بمعنى الكلمة ، إنما هو إيضاح واف يكشف لنا عن الطريقة التى تظهر بها أفعال التعبير إلى عالم الوجود ، ويبين لنا في الوقت نفسه الفارق بين هذه الأفعال التعبيرية وبين مجرد أفعال الانطلاق أو تفريغ الطاقة .

وقد توحى إلينا الأمثلة السابقة — إن لم نقل بأنها تكشف لنا بكل دقة — عن حقيقة أمر الصلة القائمة بين التعبير والفن ؛ فالطفل الذى استطاع أن يدرك (أو يتعلم) نوع التأثير الذى يحدثه في الآخرين (أو في المحيطين به) ذلك الفعل الذى كان يصدر عنه من قبل تلقائياً ، سرعان ما يؤدي عمداً فعلاً كان في الأصل أعمى (عشوائياً) . وتبعاً لذلك ، فإننا نراه يشرع في تنظيم ضروب نشاطه وتديرها ، واضعاً نصب عينيه ما يترتب عليها من نتائج . ونظراً لأن الطفل يدرك العلاقة بين الفعل والانفعال ، أو بين النشاط الفاعل والنشاط القابل ، فإنه يجعل من النتائج المتقبلة بوصفها آثاراً للأفعال سابقة ، « معانى » أو « دلالات » يدمجها في صميم الأفعال الملاحقة . وهكذا قد يبكي الطفل لبلوغ هدف ما ، أو تحقيق غرض ما ، كأن تكون

لديه رغبة مثلاً في لفت أنظار الآخرين ، أو في التماس ضرب من الراحة . كذلك قد يعتمد الطفل إلى توزيع بساطته ، كما لو كانت هبات ، أو عطايا ، أو مغريات . وفي هذه الحالة ، نكون بإزاء فن في دور البداية . فالنشاط الذى كان بادئ ذى بدء طبيعياً تلقائياً غير مقصود ، قد خضع الآن لضرب من التحول نظراً لأنه قد أصبح يتخذ وسيلة أو واسطة لبلوغ نتيجة مراده بطريقة شعورية واضحة . ومثل هذا التحول إنما هو الذى يميز كل فعل من أفعال الفن . حقاً إن نتيجة هذا التحول قد تكون مجرد فعل من أفعال المهارة ، لا فعلاً جمالياً بمعنى الكلمة ، كما هو الشأن مثلاً بالنسبة إلى الابتسامة المتملقة ، والتظرف التقليدى المتكلف فى التحية ، فإن كلا منهما لا يخرج عن كونه مجرد حيلة ، أو فعلاً مصطنعاً . ولكن فعل الترحيب الذى ينطوى على لطف حقيقى إنما يعد هو كذلك متضمناً لتحول طرأ على فعل كان فى البداية مجرد مظهر طبيعى أعمى لدافع من الدوافع ، ثم أصبح فعلاً من أفعال الفن ، أعنى فعلاً يحقق بسبب ما له من مكانة ، أو علاقة بعمليات المشاركة الإنسانية العميقة ، أو الوصال الإنسانى الصميم .

والفارق بين الفعل الاصطناعى ، والفعل الماهر ، والفعل الفنى ، إنما هو فارق لا يكاد يتجاوز السطح أو المظهر . ففى الحالة الأولى (حالة الفعل المصطنع) لنجد أن ثمة هوة أو صدعاً بين ما يعمل بصراحة علناً ، وما يراد فى النية سراً . وهكذا يكون المظهر دالاً على الإخلاص وصفاء النية ، فى حين يكون المخبر شاهداً على أن القصد هو كسب الخطوة أو ابتغاء المصلحة . وحيثما وجد مثل هذا التصدع بين التصرف المؤدى من جهة وبين الغرض المقصود منه من جهة أخرى ، فهناك لابد من أن ينعدم الإخلاص ، لكى تحل محله الخديعة ، والتصنع ، فيتظاهر الإنسان بأنه يحقق فعلاً ما لغرض معين فى حين أنه يرمى من ورائه إلى تأثير آخر . ولكن الملاحظ أنه حينما يمتزج « الطبيعى » و « الحضارى » لكى يؤلفا حقيقة

واحدة ، فهناك لا بد لأفعال التواصل الاجتماعي من أن تستحيل إلى أعمال فنية . وهكذا يتطابق الوازع القوى نحو الصداقة الخالصة مع الفعل المحقق (أو المؤدى) تطابقاً تاماً كاملاً ، دون أن يتدخل فى إملاء أى قصد أو غرض لاحق . وقد يحول الارتباك (أو الخرق) دون استيفاء التعبير ، ولكن من المؤكد أن الزيف البارع — مهما كان من مهارته — لن يملك سوى المرور عبر صورة التعبير ، دون أن تكون له صورة الصداقة ، بل دون أن تتاح له الفرصة لأن يقبع فيها ويستقر عندها . ومن هنا فإن جوهر الصداقة — فى هذه الحالة — سيظل بمنأى عن أى يد قد تمسه أو تمتد إليه (untouched) .

والواقع أن ما ينقص فعل الانطلاق الحر أو فعل العرض المحض إنما هو «الوسيلة» أو «الواسطة» أو «الأداة» ؛ فالبكاء الغريزى ، والابتسام الفطرى ، هما فى غير حاجة إلى واسطة ، مثلهما فى ذلك كمثل اختلاج العين أو العطاس . حقاً إنهما يتحققان عبر مجرى أوقناة ولكن وسائل النفاذ أو الخروج لا تستخدم هنا كوسائط داخلية لتحقيق غاية أو هدف . أما الفعل الذى يعبر عن الترحيب ، فهو يستعين بالابتسامة ، واليد المصافحة ، والوجه المشرق بوصفها جميعاً وسائط أو أدوات ، ولكن لا بطريقة شعورية واعية ، بل لأن هذه كلها قد صارت وسائل عضوية لنقل الشعور بالبهجة أو الفرحة إلى الصديق المعزز الذى نلتقى به ، فالأفعال التى كانت فى البداية تلقائية ، قد تحولت إلى وسائط تزيد من خصب التواصل البشرى وتضاعف من رقة العلاقات الإنسانية ، كما هى الحال تماماً بالنسبة إلى المصور الذى يحول مجموعة من الأصباغ اللونية للتعبير عن خبرة متخيلة . ولو أننا نظرنا إلى الرقص والرياضة البدنية ، لوجدنا أنهما ضربان من النشاط تجمع فيهما الأفعال التى كانت تؤدى تلقائياً منفصلة بعضها عن بعض ، لكى تحول من مادة غفل خام ، إلى أعمال فنية تعبيرية . ولا يمكن أن يكون ثمة تعبير

أو فن ، اللهم إلا إذا استعملت المادة أو العناصر المادية كواسطة أو وسائط .
وحتى تلك المحرمات البدائية taboos التي قد تبدو للنظر (أو المتفرج)
مجرد نواة أو ممنوعات مفروضة من الخارج ، قد تكون في نظر أولئك
الذين يجربونها في صميم تجربتهم وسائط للتعبير عن مركز اجتماعي ، أو
شرف ، أو كرامة . وكل شيء إنما يتوقف على الطريقة التي تستخدم بها
المادة حينما تعمل كواسطة أو وسيلة .

والعلاقة بين الواسطة وفعل التعبير إنما هي علاقة باطنية ذاتية ، ذلك
أنه لا بد لفعل التعبير من أن يستخدم دائماً أبداً مادة طبيعية ، وإن كانت
هذه المادة قد تكون طبيعية بمعنى أنها اعتيادية مكتسبة ، أو بمعنى أنها
بدائية فطرية . وهي تصبح « واسطة » حينما تستخدم بالنظر إلى موضعها ،
ووظيفتها ، وعلاقاتها ، أعني بالنظر إلى موقفها الكلي الشامل ، مثلها
في ذلك كمثل الأنغام حين تستحيل إلى موسيقى بسبب انتظامها على شكل لحن
(ملوديا) . وقد تردد أنغام واحدة بعينها في مواقف نفسية متباينة ، فترتبط
بحالات مختلفة من الغبطة ، والدهشة ، والحزن ، وتكون في كل تلك
الحالات بمثابة منافذ طبيعية لبعض المشاعر الخاصة ، ولكن هذه الأنغام قد
تصبح معبرة عن واحد من تلك الانفعالات حينما تستحيل الأنغام الأخرى
إلى مجرد وسائط يتحقق عبرها ذلك الانفعال .

ولو أننا رجعنا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة « تعبير » في اللغة الإنجليزية ،
لوجدنا أن لفظ expression يشير في الأصل إلى عملية عصر أو ضغط ،
فالعصير إنما يستخرج expressed (أو يعتصر) حينما يسحق العنب في
مضغط (أو معصرة) النبيذ . ولو كان لنا أن نستخدم تشبيهاً أكثر ابتداءً ،
لقلنا: إن الشحم والزيت يستخرجان ، حينما تعرض بعض المواد الدهنية
للحرارة والضغط . ولاسبيل إلى استخراج أي شيء كائناً ما كان اللهم
إلا من مادة خام ، أو مادة طبيعية أصلية . بيد أن من الحق أيضاً أن مجرد
خروج المادة الخام أو انطلاقها لا يمكن أن يعد « عصراً » expression

وإنما لا بد من أن يتم تفاعل (أو تداخل) بين المادة الخام من جهة ، وبين شيء خارجي من جهة أخرى كمعصرة النبيذ ، أو قدم الشخص الذي يسحق العنب ، حتى يخرج العصير . وعلى هذا النحو يتم عزل بذور العنب وقشرته الخارجية ، لكي تحتزن هذه المواد على حدة ، اللهم إلا إذا كان الجهاز مختلا ، فهناك فقط تنطلق هذه المواد مع العصير نفسه ، وحتى في أكثر أساليب العصر أو (التعبير) expression آلية ، لا بد من وجود « تفاعل » يترتب عليه حدوث تحول في المواد الأولية — وهي تلك العناصر التي تعد بمثابة المادة الخام في العمل الفني — فيظهر تغير في صميم تلك المواد بالقياس إلى ما يعتمر بالفعل . وإذن فلا بد من توافر مضغط النبيذ والكرم (أو العنب) لاستخراج « العصير » كما لا بد — كذلك — من توافر بيئة وموضوعات مقاومة من جهة ، ودوافع انفعال باطني من جهة أخرى ، حتى يتكون « تعبير » expression عن الانفعال .

وقد لاحظ صمويل ألكسندر — أثناء حديثه عن الإنتاج الشعري — أن « عمل الفنان لا يصدر عن خبرة خيالية مكتملة يجيء العمل الفني فيكون بمثابة صورة مقابلة لها ، وإنما هو يصدر عن استثارة انفعالية تدور حول الموضوع .. فقصيد الشاعر إنما تعتمر منه تحت تأثير الموضوع الذي يستثيره » . وربما كان في استطاعتنا أن نسوق أربع ملاحظات نعلق بها على هذا النص . والملاحظة الأولى منها هي مجرد تأكيد لنقطة سبق لنا تقريرها في فصول سابقة ، ألا وهي أن العمل الفني الحقيقي هو بمثابة بناء أو تركيب لخبرة متكاملة ، بالاستناد إلى التفاعل الذي يتم بين ظروف الكائن العضوي وطاقته من جهة ، وظروف البيئة وطاقاتها من جهة أخرى . وأما الملاحظة الثانية فهي تكون أقرب إلى الموضوع الذي نحن بصددده ، لأنها تقرر أن الشيء المبرع عنه إنما يعتمر من المنتج تحت تأثير الضغط الواقع من قبل الموضوعات الخارجية على الدوافع والميول الطبيعية ، بحيث إن

التعبير ليبدو بعيداً كل البعد عن أن يكون مجرد صدور مباشر أو انبثاق خالص عن تلك الدوافع والميول . وهنا نجد أنفسنا بإزاء نقطة ثالثة تترتب على ما سبق ، وتلك هي أن فعل التعبير الذى يكون العمل الفنى ، هو بناء فى الزمان ، لا مجرد صدور آتى . وهذه العبارة تعنى شيئاً أكثر من مجرد القول بأن المصور فى حاجة إلى بعض الوقت لكى ينقل الصورة المتخيلة فى ذهنه إلى القماش ، أو أن المثال فى حاجة إلى زمن لكى يستطيع أن ينجز عملية تشكيله لرخام . فهى تعنى أيضاً أن تعبير الذات فى أية واسطة من الوسائط أو من خلال أية واسطة من الوسائط ، وهو التعبير الذى يكون صميم العمل الفنى ، إنما يعد هو نفسه تفاعلاً طويلاً المدى بين شئ ينبعث عن الذات من جهة ، وبين الظروف الموضوعية من جهة أخرى ، وتلك عملية يكتسب فيها كل منهما صورة ونظماً لم يكن يملكهما بادئ ذي بدء .

أما الملاحظة الأخيرة فهى أنه إذا تهيأ للاستثارة المتعلقة بالموضوع أن تمضى إلى الأعماق ، فإنها لابد من أن تهيج المعانى المختزنة والمواقف المدخرة ، مما ينحدر إلى خبرة أو خبرات سابقة . وحينما تنبه تلك المعانى والمواقف ، بحيث يدب فيها النشاط فإنها سرعان ما تستحيل إلى أفكار وانفعالات شعورية ، أعنى أنها تصبح صوراً ذوات شحنات وجدانية ، وليس الإلهام سوى عملية الاشتعال التى تولدها لدينا الفكرة أو المشهد . ولا مفر لما يشتعل من أحد أمرين : فإما أن يحترق ويستحيل إلى رماد ، وإما أن يضغط بشدة للخروج إلى العالم الخارجى على صورة مادة جديدة تحيل العناصر الغفل إلى نتاج مصنعى . وكمن أناس يشعرون بالشقاء والعذاب الباطنى العميق ، لمجرد أنهم لا يجدون تحت إمرتهم أى فن للفعل التعبيرى . فما كان يمكن فى ظروف أسعد أن يستخدم لتحويل العناصر المادية الموضوعية إلى مادة تصلح لخبرة عميقة واضحة ، يظل يغلى ويفور فى داخلهم على

شكل اضطراب عنيف صاحب ، حتى يقدر له في خاتمة المطاف أن يتلاشى ، ولكن ربما على أعقاب انفجار باطنى أليم .

والمواد التى تتحمل فعل الاحتراق بسبب الاحتكاكات الباطنية المتلاصقة والمقاومات المستمرة المتبادلة ، إنما هى التى تكون ما نسميه بالإلهام . فمن جانب الذات ، تحول العناصر الصادرة عن الخبرة السابقة إلى قوى فعالة تتجلى على شكل رغبات ، ودوافع وصور عقلية جديدة . وهذه كلها إنما تصدر عن اللاشعور ، لكنها لاتصدر باردة ، أو على أشكال يسهل التعرف فيها لأجزاء خاصة أو جوانب محددة من الماضى ، أو على صورة أكوام قطع صغيرة ، بل منصهرة فى نار الهياج الداخلى أولهب الاضطراب الباطنى ، وهى إذا كانت لاتبدو فى الظاهر كما لو قد صدرت عن الذات ، فذلك لأنها تنبعث عن ذات ليست معروفة شعوريا . ومن هنا فإن الأسطورة لهى على حق حينما تنسب الإلهام إلى إله من الآلهة ، أو ربة من ربات الفنون ، بيد أن الإلهام — مع ذلك — هو مجرد ظاهرة أولية بدائية وهو فى ذاته بادئ ذى بدىء — إنما يكون (أويظل) بدائياً ناقصاً — وتبعاً لذلك فإنه لا بد للمادة الملتهبة الداخلية من أن تلقى وقوداً خاصاً (موضوعياً) تتغذى عليه ، ومن خلال تفاعل الوقود مع المادة المشتعلة من قبل يظهر الإنتاج المصنئ المشكل إلى عالم الوجود . فليس فعل التعبير مجرد ظاهرة تجيء على أعقاب إلهام تام مكتمل من ذى قبل بل هو عبارة عن عملية إنجاز للإلهام وتكميل له عن طريق بعض الوسائط الموضوعية ألا وهى مواد الإدراك الحسى والتصور أو التخيل (*) .

(*) لو أننا عدنا إلى كتاب الأستاذ لاسل أبركرومبى القيم فى « نظرية الشعر » لوجدناه يتردد بين رأيين مختلفين فى الإلهام . والرأى الأول منهما — فى نظرنا — إنما هو الذى يتجه نحو التأويل الصحيح . وهنا يقرر الكاتب أن « الإلهام » يحدد ذاته فى القصيدة بطريقة وافية شائقة . بيد أن أبركرومبى يعود فيقرر فى مواضع أخرى أن الإلهام هو القصيدة بعينها ، فهو « شئ مستقل بذاته مكتف بنفسه ، أو هو كل متكامل موحد .. » . وهو يقول أيضاً إن كل إلهام إنما هو =

وليس في وسع أى دافع أن يفضى إلى تعبير ، اللهم إلا إذا انصهر في بوتقة الاضطراب الانفعالى ، أو التهيج النفسى . ومالم يكن هناك ضغط أو اعتصار ، فلن يكون ثمة شىء يستخرج أو يعتصر . والاضطراب النفسى إنما يحدد الموضع الذى يتلاقى عنده الدفع الباطنى مع الاحتكاك بالبيئة ، سواء أكان ذلك فى الواقع أم فى الذهن ، فينشأ من تلاقيهما ضرب من الهياج أو الغليان . ولاتنبعث رقصات الحرب أو الحصاد لدى الرجل البدائى من صميم ذاته ، بل لابد من وجود عدو يهدده أو محصول يريد جمعه ، حتى يندفع إلى القيام بمثل هذه الرقصات . ومعنى هذا أنه لكى تتولد الاستثارة اللازمة ، فلا بد من أن تكون ثمة مخاطرة ، ولابد من أن يكون هناك شىء هام خطير الشأن تحوط به الريب والشكوك ، كالمعركة التى لا يعرف أحد نتيجتها ، أو المحصول الذى لا يستطيع أحد أن يتنبأ بقلته . أما حين يكون الشىء يقيناً أكيداً ، فإنه لا يمكن قط أن يستثيرنا انفعالياً . وتبعاً لذلك فإن التعبير لا يكون عن الاستثارة المحضة ، بل عن استثارة خاصة بموضوع معين ، بل إن الاستثارة المحضة نفسها ، إذا استثنينا حالة الفرع التام complete panic لابد من أن تجد نفسها مضطرة إلى استخدام مسالك الفعل التى اتخذتها من قبل ضروب النشاط السابقة فى تعاملها مع الموضوعات . وهنا يكون مثل هذه الاستثارة المحضة كمثّل الحركات التى يؤديها الممثل حين يمضى فى أداء دوره بطريقة آلية صرفة ، وإذ يتولد عن هذه وتلك ضرب من التعبير . وحتى حين نكون بإزاء قلق (أو اضطراب) غير محدد، فإننا نلاحظ أنه يلتمس له مخرجاً فى الغناء أو الإيماء (أو التمثيل الصامت) وكأنما هو يسعى جاهداً فى سبيل أن يصبح شيئاً مفصلاً واضح المعالم .

= شىء لم يكن فى الأصل وما كان يمكن أن يكون مجرد ألفاظ . وليس من شك عندنا فى أن أبركرومبى محق فى ذلك ، فإنه حتى ولا أية دالة رياضية فى حساب المثلثات لا يمكن أن توجد باعتبارها مجرد ألفاظ . ولكن إذا كان الإلهام مكتفياً بذاته مستقلاً بنفسه ، فلماذا يعد إذن إلى البحث عن الكلمات أو الحصول عليها بوصفها وسائط يلتصقها للتعبير ؟

ولو أننا نظرنا إلى الآراء الخاطئة في فهم طبيعة الفعل التعبيري ، لوجدنا أن الغالبية العظمى منها قد صدرت عن الفكرة القائلة بأن الانفعال تام أو مكتمل في ذاته داخلياً ، وأنه إنما يصبح ذا تأثير على المادة الخارجية حينما يتخذ صورة منطوقة صريحة ولكن الواقع أن الانفعال لا يكون إلا بإزاء شيء موضوعي أو من شيء موضوعي ، أو حول شيء موضوعي ، سواء أكان ذلك في الواقع أم في الفكر (*) . والانفعال بطبيعته مندرج في « موقف » ما زالت نتيجته معلقة ، مما يجعل الذات المنفصلة تهتم به اهتماماً حيويّاً . والمواقف قد تكون مشبعة مخزنة ، أو مهددة منذرة ، أو عنيفة لا تحتمل ، أو مصطبغة بصبغة الفوز والانتصار . ولكن الغبطة التي يستشعرها المرء لانتصار أحرزته جماعته ليست شيئاً مكتملاً في حد ذاته ، كما أن الحزن الذي يستشعره لوفاة صديق له ظاهرة لاسبيل إلى فهمها اللهم إلا بوصفها تدخلا للذات مع الظروف الخارجية (الموضوعية) .

وإذا كان لهذه الحقيقة التي أثبتنا على ذكرها أهمية خاصة ، فذلك لأنها ترتبط بمشكلة « تفرد » individualization الأعمال الفنية . ولو أننا تصورنا التعبير على أنه صدور مباشر لانفعال تام مكتمل في ذاته ، لترتب على ذلك بالضرورة أن يكون « التفرد » ظاهرة مموهة ، خارجية . وذلك لأن مثل هذا التصور يقتضى أن يكون الخوف هو الخوف ، والفرح هو الفرح ، والحب هو الحب ، بحيث إن كلا منها يمثل نوعاً قائماً بذاته ، فلا يكون الاختلاف الباطني القائم بين الحالات المختلفة من كل نوع منها سوى مجرد فارق في الدرجة أو الشدة . ولو كانت هذه الفكرة صحيحة لترتب على ذلك بالضرورة أن تندرج الأعمال الفنية تحت بعض النماذج أو الأنماط . وقد امتدت عدوى هذا الرأي إلى النقد الأدبي ، فلم يكن من

(هـ) يريد ديوى هنا أن يربط الانفعال بالظروف الخارجية أو الشروط الموضوعية ، فراه ينبئ عنه كل طابع داخلي صرف ، لكى يبين لنا أنه مندمج دائماً في موقف ، متداخل باستمرار مع الواقع . (المترجم)

شأنها على الإطلاق أن تعين النقاد على فهم الأعمال الفنية الملموسة . ولكن الحق أننا لو صرفنا النظر عن الألفاظ نفسها ، لكان في وسعنا أن نقول : إنه ليس ثمة شيء يمكن أن نسميه باسم انفعال الخوف ، أو الكراهية ، أو الحب (*) . وآية ذلك أن الانفعال المستثار لا بد من أن يحییء مشبعاً بذلك الطابع الخاص ، المتمايز ، الفريد في نوعه ، طابع الأحداث والمواقف التي اختبرت في صميم التجربة . ولو كانت وظيفة القول أن يقدم لنا نسخة طبق الأصل مما يدل عليه أو يشير إليه ، لما كان من حقنا على الإطلاق أن نتحدث عن الخوف ، بل لكان كل ما نستطيع أن نتحدث عنه هو هذا الخوف المعين من تلك السيارة المعينة المندفعة نحونا ، مع كل ما تقترن به هذه الواقعة من تخصيصات زمانية ومكانية ، أو ذلك الخوف المعين في ظروف خاصة معينة من استخلاص نتيجة خاطئة من هذه المقدمات أو تلك . . . وعندئذ ، فلن يكون العمر كله كافياً للتعبير بالألفاظ عن أدنى انفعال من الانفعالات . بيد أن الواقع نفسه ليشهد بأن للشاعر والروائي مزايا ضخمة يتفوقان بها على عالم النفس المتخصص في مضمار الانفعال . والسبب في ذلك أن كلا منهما إنما يبني موقفاً عينياً (مشخصاً) concrete يستعين به على توليد الاستجابة الانفعالية ، فالفنان لا يعمد إلى وصف الانفعال بمجموعة من الألفاظ العقلية أو الحدود الرمزية ، وإنما هو « يصنع الفعل الذي يولد » الانفعال .

وإنه لمن الحقائق المعترف بها من الجميع ، أن الفن يقوم على الاختيار أو الانتقاء ، وإذا كان للفن مثل هذا الطابع الاختياري ، فذلك بسبب الدور الذي يقوم به الانفعال في صميم فعل التعبير . والواقع أن من شأن أية حالة مزاجية متسلطة أن تستبعد بطريقة آلية صرفة كل ما هو غير

(*) يعنى ديوى بذلك أنه لا يمكن التحدث عن الـ « انفعال » the emotion (بألف لام التعريف) لأن هناك من الانفعالات قدراً هنالك من ظروف خارجية وملابس فردية وأحوال مزاجية . . . الخ فالانفعال الفردي عيني والتعبير كذلك فردي عيني مما يترتب عليه أن يكون العمل الفني أيضاً فردياً عينياً (المترجم) .

متجانس معها . ولو أننا تصورنا حارساً قوى الشكيمة شديد البأس ، لكان فى وسعنا أن نقول: إن أى انفعال من الانفعالات هو أشد تأثيراً وأقوى مفعولاً من مثل هذا الحارس . وآية ذلك أن هذا الانفعال يعرف الطريق إلى تلك المواقع الحساسة الموجودة فى كل ما هو متجانس معه ، وفى سائر الأشياء التى قد يكون من شأنها أن تغذيه وتقويه وتحمله إلى الغاية المتممة له . وما لم يمت الانفعال ، أو يتحطم إلى أجزاء متناثرة ، فإنه لا يمكن للمواد الغريبة عنه أن تنفذ إلى صميم الشعور . والملاحظ أن العملية الانتقائية للمواد أو العناصر المستخدمة استخداماً فعالاً قوياً من جانب الانفعال المتطور على صورة سلسلة من الأفعال المستمرة ، هى التى تستخرج المادة من عدد لا حصر له من الموضوعات المنفصلة (من حيث العدد والمكان) لكى تكثف ماتم تجريده (أو استخلاصه) فى موضوع يكون بمثابة خلاصة للقيم المتضمنة فيها جميعاً . وهذه الوظيفة هى التى تخلق «كلية» universality أى عمل من الأعمال الفنية .

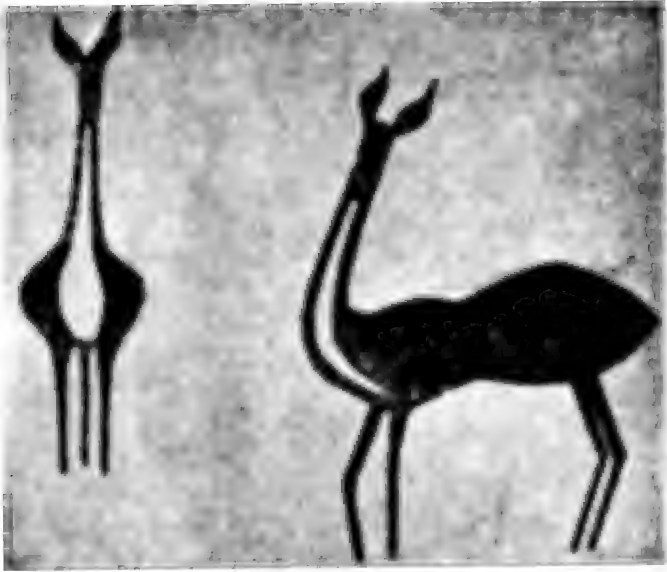
ولو أننا حاولنا أن نستقصى السبب الذى من أجله قد تضايقنا بعض الأعمال الفنية لوجدنا أنه من المحتمل أن يكون المسئول عن ذلك هو عدم توافر أى انفعال شخصى مشعور به يكون هو الوجه لعملية اختيار المواد المقدمة وحشدها أو تجميعها . ومن هنا فقد ينشأ لدينا إحساس بأن الفنان — وليكن مثلاً مؤلف رواية — إنما يحاول أن ينظم طبيعة الانفعال المستثار تنظيمياً شعورياً مقصوداً . وما نحتق له فى هذه الحالة إنما هو شعورنا بأن هذا الروائى يضطنع بعض المواد الخاصة لإحداث تأثير معد من ذى قبل . وهكذا يتضح لنا أن كل أوجه العمل الفنى مع ما يقترن بها من تنوع ضرورى لقيام العمل نفسه قد ضمت بعضها إلى البعض الآخر بفعل قوة خارجية هى التى تضمن لها التماسك . فليس هناك أية ضرورة منطقية تكشف عنها حركة الأجزاء أو النتيجة ، بل إن المؤلف — لا الموضوع — هو وحده هنا الحكم الفيصل الذى لا مرد لحكمه .

وقد يقرأ المرء رواية ما من الروايات — لواحد من القصصيين البارعين — فينشأ لديه شعور منذ بداية القصة بأن ثمة مصيراً قد قدر على البطل أو البطلة ، وأن هذا المصير ليس باطناً في طبيعة الموقف أو الشخصية ، بل هو وليد قصة الكاتب الذى جعل من الشخصية مجرد ألعوبة في يده ، يستخدمها لخدمة فكرة عزيزة عليه . والشعور الأليم الذى يتولد في مثل هذه الحالة لا يكون مثار استنكار أو امتعاض من جانبنا لمجرد أنه في حد ذاته أليم ، بل لأنه مدموس علينا من قبل شيء نشعر بأنه خارج عن حركة الموضوع نفسه (أو دخيل عليها) وقد نكون يازاء عمل هو أدخل في باب المأساة منه في أى شيء آخر ، ومع ذلك فإنه يولد لدينا ضرباً من الإحساس بالرضا أو الإشباع ، بدلا من الإحساس بالغیظ أو الاستياء . والسبب في ذلك أننا نرتاح للنتيجة ، إذ نشعر بأنها باطنة في صميم حركة الموضوع الذى أريد وصفه أو تصويره . حقاً إن الحدث نفسه هو من قبيل المأساة ولكن العالم الذى تحدث فيه أمثال هذه الأمور المحتومة ليس مجرد عالم تعسفى قد فرض فرضاً . وهنا يكون انفعال المؤلف ، والانفعال المستثار لدينا ، مجرد نتيجة تولدت عن مشاهد في ذلك العالم ، بحيث إنهما ليندجان في الموضوع اندماجاً تاماً . وهناك أسباب مماثلة تدعونا دائماً إلى الفور أو الاشتمزاز من كل محاولة لإقحام أى مقصد أخلاقى في الأدب ، في حين أننا قد نتقبل من وجهة النظر الجمالية أى قدر من المضامين الأخلاقية بشرط أن تكون متماسكة كلها معاً ، بفضل توافر الانفعال التزيه المخلص الذى يوجه المادة الفنية أو يتحكم فيها . وقد يحد الانفعال العنيف(*) الصادر عن الشفقة أو الحقن المواد اللازمة لتغذيته ، فيصهر كل ما تسنى له جمعه ويحيله إلى « كل حيوى » .

(*) يستعمل ديوى هنا للإشارة إلى الانفعال لفظ white flame والهب الأبيض إنما يعنى الهوى العنيف المتقد الذى صار في مثل بياض المعدن حيناً يسخن إلى درجة حرارة مرتفعة جداً (المترجم) .

ولما كان الانفعال ضرورياً لفعل التعبير الذى يولد العمل الفنى ، فقد كان من اليسير على التحليل القاصر المفتقر إلى الدقة ، أن يخطئ فهم الطريقة التى يعمل بها الانفعال ، وأن يحسب أن يكون المضمون الحقيقى (العامر بالمعنى أو الدلالة) لأى عمل فنى إنما هو الانفعال . بيد أن المرء قد يذرف الدمع فرحاً ، أو هو قد يبكى بالفعل عند (التفائه بصديق) غاب عنه أمدأ طويلاً ، ومع ذلك فإن نتيجة فعله فى هذه الحالة لن تكون « موضوعاً معبراً » اللهم إلا من وجهة نظر المتفرج ، أما حين يكون من شأن هذا الانفعال أن يحفز المرء إلى العمل على تجميع المواد ذات القربى بالحالة الانفعالية (أو المزاجية) المستثارة ، فهناك قد تظهر القصيدة . ولا تكون المواد الموضوعية (أو العناصر الخارجية) مجرد مناسبة عارضة عملت على ظهور القصيدة بل هى تصبح بمثابة مضمون الانفعال ومادته.

وإن دور الانفعال فى نشأة الفعل التعبيرى (وتطوره) هو كدور المغناطيسى الذى يجذب إليه سائر المواد الملائمة . ولا تكون المواد ملائمة إلا حين تكون هناك قرابة انفعالية مختبرة فى صميم التجربة ، تجمع بينها وبين الحالة النفسية السائدة من قبل ، واختيار المواد وتنظيمها هما فى آن واحد دالة ومعيان للحكم على كيفية (أنواع) الانفعال المختبر فى التجربة . وقد نشعر حين نشاهد دراما ، أو نرى لوحة ، أو نقرأ رواية أن الأجزاء ليست متماسكة . وفى هذه الحالة إما أن يكون صاحب العمل قد افتقد تماماً كل خبرة ذات صبغة انفعالية متناغمة ، وإما أن يكون قد اتخذ نقطة بدايته من انفعال حى مشعور به ، ولكنه لم يستطع احتمالاً أو مكابדתه ، فكان من ذلك أن حلت محله سلسلة من الانفعالات غير المترابطة ، جاءت فأملت عليه عمله . وفى هذه الحالة الأخيرة لابد من أن يكون الانتباه قد تذبذب وتراوح ، أو تبدل وتحول ، مما ترتب عليه ظهور تجميع أو التثام لمجموعة من الأجزاء المتنافرة غير المتجانسة . وهنا يستطيع القارئ المتمعن أو الناظر



تصوير على الصخر لجماعة البوشمان - أفريقيا



حلية اسكيزية من الذهب

المدقق ، أن يلمح وصلات ولحامات ، وشقوقاً سدت بطريقة تعسفية محضة حقاً . إنه لابد للانفعال من أن يعمل ، أو أن يقوم بأداء وظيفته ، ولكن من المؤكد أن مهمة الانفعال إنما تنحصر في تحقيق استمرار الحركة ، وضمان وحدة التأثير في وسط التنوع (أو الكثرة) . فالانفعال هو الذى يقوم بمهمة اختيار المواد ، وهو الذى يتحكم في نظمها وتنسيقها ، ولكنه هو نفسه ليس عين ما يعبر عنه . وبدون الانفعال ، قد تكون هناك مهارة (صناعية) ، ولكن لن يكون هناك فن . وقد يتوافر الانفعال ، بل قد يكون عنيفاً حاداً ، ولكنه إذا تجلى بطريقة مباشرة فإن الناتج أيضاً لن يكون من الفن في شيء .

وقد تكون هناك أعمال فنية أخرى محملة بالانفعال أكثر من اللازم ، ولكننا لو أخذنا بالنظرية التي تقرر أن تجلى الانفعال هو بمثابة تعبير عنه ، لما كان في وسعنا أن نقول: إن العمل الفني قد يكون مشحوناً بالانفعال أكثر من اللازم ، لأنه كلما كان الانفعال أعنف وأشد فسيكون التعبير « في هذه الحالة » أقوى وأنجع . والواقع أن الشخص المثقل بالانفعال هو لهذا السبب عينه أعجز من أن يعبر عنه (*) . وربما كان هذا — على الأقل — هو جانب الصحة في عبارة وردزورث التي يتحدث فيها عن « الانفعال المسترجع في هدوء (أو سكونية) . وحينما يسيطر الانفعال على الإنسان ، فهناك لابد من أن يكون النشاط القابل (بالمعنى الذى حددناه لهذه الكلمة من قبل) زائداً عن الحد ، في حين يكون النشاط الفاعل — أو الاستجابة الفاعلية — محدوداً

(*) يبدو لنا أن ديوى هنا حريص على التفرقة بين « العمل المعبر » والعمل المؤثر . وقد عبرنا نحن عن هذه التفرقة في كتابنا « مشكلة الفن » حيث نقول : « قد يقع في ظننا أحياناً أن بلاغة العمل الفني إنما تقاس بمدى حدة صبغته التأثيرية ، أو شدة شحنته الوجدانية . ولكن الواقع أن العمل المعبر expressive ليس هو بالضرورة العمل المؤثر emouvant لأن « التعبير » شيء و« التأثير » شيء آخر . . . الخ — (مشكلة الفن ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٥٩ ، ص ٥٣ ، ٥٤) (المترجم)

أكثر من اللازم ، فلا يكون في الإمكان قيام علاقة توازن أو اتزان . ومعنى هذا أنه مادامت « الطبيعة » قائمة بشكل زائد عن الحد فلن يكون في الإمكان أن ينشأ « فن » ، ولو أننا نظرنا إلى الكثير من لوحات فان جوخ — مثلاً — لوجدنا أن فيها شيئاً من « الشدة » ما يستجيب له الوتر الحساس ، ولكن هذه « الشدة » intensity أو « القوة » تَقَرَن بضرب من « التفجر » أو « الاندفاع » الذي يرجع إلى انعدام ضمانات « الضبط » control وليس من شك في أن مثل هذه الشدة — في الحالات المتطرفة من الانفعال — قد تحدث اضطراباً في المادة ، بدلاً من أن تعمل على تنظيمها . وبينما أن نقص الانفعال يؤدي إلى ظهور إنتاج محكم « مضبوط » بارد ، نجد أن زيادة الانفعال قد تحول دون تحقق التنظيم الضروري أو التحديد اللازم للأجزاء .

والواقع أن تحديد « القول الحق » (*) mot juste ووضع الحدث المناسب في الموضع المناسب ، وتحقيق التناسب الرائع ، واستخدام الدرجات اللونية والتوزيعات والظلال التي تساعد على توحيد « الكل » في نفس الوقت الذي تحدد فيه « الجزء » ، كل هذا إنما يحققه الانفعال . ولكن ليس في وسع أى انفعال — كائناً ما كان — أن يقوم بهذه المهمة ، بل يحققها انفعال عملت على تشكيله المواد التي سبق تحصيلها وتجميعها . والانفعال إنما يكتسب صورة ، ويمضى قدماً إلى الأمام حينما يستخدم بطريقة غير مباشرة في البحث عن العناصر المادية والعمل على تنظيمها ، لاحقاً ينفق مجرد إنفاق بطريقة صريحة مباشرة .

وكثيراً ما تبدو لنا الأعمال الفنية بصورة ظواهر تلقائية تحمل طابعاً غنائياً ، وكأنما هي ألحان عفوية تصدر عن طير مغرد . ولكن الإنسان — لحسن الحظ أولسوته — ليس طيراً من الطيور . وحتى لو نظرنا إلى أكثر

(*) استعمل ديوى هنا الاصطلاح الفرنسى في النص الأصل ، وعبارة « القول الحق » إنما تعنى الكلمة المناسبة ، أو العبارة الصحيحة ، أو المقالة الملائمة (الموضوعة في موضعها) .
(المترجم)

انفجاراته تلقائية ، فسنجد أنها — مادامت تعبيرية — لا يمكن أن تكون مجرد فيضانات لضروب وقتية من الضغط الداخلى . وليست التلقائية فى الفن سوى عملية استغراق تام فى موضوع جديد ، تكون له من النظارة (أو الحدة) ما يستحوذ على الانفعال ويعمل على تعصيده وتقويته . وهناك قوتان معاديتان للتلقائية التعبير ، ألا وهما ابتذال المادة ، أو قدمها ، أو تفاهتها من جهة ، وتطفل الحساب ، أو تدخل التقدير calculation من جهة أخرى . حقاً إن التفكير — بل التفكير الطويل الشاق — قد يكون له دخل فى توليد المادة (أو العناصر المادية) ولكن من شأن التعبير مع ذلك أن يجيء منطقياً على ضرب من التلقائية ، حينما تكون المادة قد أدمجت بصورة حيوية فى خبرة راهنة ، وليس هناك أى تعارض على الإطلاق بين الحركة الذاتية الضرورية للقصيدة أو الدراما ، وبين أى قسط من العمل (أو الجهد) السابق ، ولكن بشرط أن تظهر نتائج هذا الجهد ممزجة تمام الامتزاج بانفعال جديد كل الحدة . وقد تحدث كيتس بأسلوب شعرى عن الطريقة التى يتم بها الوصول إلى التعبير الفنى حينما قال : « إن ثمة ضروباً لا حصر لها من التآلف والانحلال تجرى فيما بين الذهن ومواده العديدة ، قبل أن يتسنى له الوصول إلى إدراك الجمال إدراكاً رقيقاً دقيقاً تهتز له أوصاله » .

وإن كلا منا ليتمثل فى نفسه شيئاً من القيم والمعانى المتضمنة فى خبراته الماضية ، ولكننا نفعل ذلك بدرجات مختلفة وعلى مستويات مختلفة من « الآنية » Selfhood فبعض الأشياء تغوص إلى الأعماق ، على حين يبقى بعضها الآخر على السطح ، ويقبل النقل أو الإبدال بكل سهولة ، وقد اعتاد الشعراء القدامى — بحسب ما تواتر به التقليد — أن يهبوا بالهة « الذاكرة » muse of Memory كما لو كانت شيئاً خارجاً تماماً عنهم ، خارجاً عن ذواتهم الواعية الماثلة فى الحاضر . وليس التضرع لآلهة الذاكرة سوى مجرد اعتراف أو إشارة بتلك القوة التى يتسم بها ما هو كامن فى أعماق

ذواتنا ، أعنى ما هو متأصل فى الأغوار السحيقة تحت الشعور ، وهى القوة التى يستطيع بمقتضاها أن يحدد الذات الحاضرة ، وأن يملأ عليها ما ينبغى أن تقوله . وليس بصحيح ما يقال أحياناً من أننا « ننسى » أو نقذف إلى اللاشعور بالأشياء الغريبة الكريهة (غير الملائمة) وحدها ، وإنما قد يكون الأدنى إلى الصواب أن يقال: إن الأشياء التى نجحنا إلى حد كبير فى أن نجعل منها جزءاً من ذواتنا ، أعنى تلك الأشياء التى تمثلناها فأصبحت شخصيتنا تتكون منها ولم تقتصر على استبقائها بوصفها مجرد أحداث عارضة ، نقول: إن هذه الأشياء لم يعد لها وجود شعورى منفصل قائم بذاته . وقد تجيء مناسبة ما من المناسبات — كائنة ما كانت — فتستثير الشخصية التى سبق أن تكونت على هذا النحو ، وعندئذ لا تلبث الحاجة إلى التعبير أن تظهر إلى عالم الوجود . وهنا لن يكون ما يعبر عنه هو الأحداث الماضية التى تركت فينا آثارها التشكيلية ، ولا هو المناسبة الحاضرة القائمة بالفعل ، بل سيكون (بدرجة ما من التلقائية) هو ذلك الاتحاد الوثيق الذى يجمع بين سمات الوجود الراهن وبين القيم التى أدجمتها الخبرة الماضية فى صميم الشخصية . وما يصدر (أويبعث) عن المناسبة الراهنة ، وإنما هو الطابع المباشر أو الصبغة الفردية ، وهما سمتان المميزتان للوجود العيى الملموس ، فى حين أن المعنى ، والجوهر ، والمضمون إنما تصدر جميعها عما هو متأصل فى الذات من رواسب الماضى .

ونحن نميل إلى الظن بأننا — حتى لو نظرنا إلى رقص صغار الأطفال وغنائهم — فإننا لن نستطيع أن نفسر هذه الظاهرة تفسيراً وافياً بأن نقول عنها: إنها عبارة عن استجابات غير متعلمة وغير مشكلة لبعض الظروف الموضوعية القائمة بالفعل . حقاً إنه لا بد بطبيعة الحال من أن يكون ثمة شيء فى الحاضر يبعث على السعادة ، ولكن الفعل لا يكون معبراً اللهم إلا إذا كان ينطوى على تناغم أو توافق بين شيء سبق اختراجه من الخبرة الماضية ،

وبالتالى شىء قد اكتسب صبغة عامة ، وبين الظروف الراهنة أو المناسبات القائمة بالفعل : وحينا نكون بصدد التعبيرات الصادرة عن الأطفال السعداء فإننا نلاحظ أن هذا الزواج أو الاتحاد بين القيم الماضية والأحداث الراهنة إنما يتحقق بسهولة ويسر ، نظراً لأنه ليس لدى الطفل إلا عوائق قليلة يلزم التغلب عليها ، وجراح ضئيلة يلزم العمل على برئها ، ومظاهر صراع محدودة لا بد من حلها . أما حينما نكون بصدد أشخاص أكثر نضجاً ، فإننا نلاحظ أن الأمر هو على العكس تماماً . وتبعاً لذلك ، فإن تحصيل التوافق التام هو ظاهرة نادرة لديهم ، ولكنه إن حدث كان حدوثه فى مستوى أعمق ، واقترن ظهوره بمضمون أكمل وأوفى من المعنى أو الدلالة . وعندئذ يحىء التعبير النهائى ، حتى وإن كان قد صدر بعد فترة طويلة من الاختمار ، وبعد مقدمات عنيفة شاقة من الجهد فيتجلى بنوع من التلقائية التى تصحب فى العادة الكلام المنغم ، والحركات الإيقاعية لدى الأطفال السعداء .

وهذا فإن جوخ يكتب فى إحدى رسائله إلى أخيه فيقول : « إن الانفعالات هى من القوة بحيث إن المرء ليعمل دون أن يدرى أنه يعمل ، ومن هنا تجيء لمسات الفرشاة سلسلة متتابعة متماسكة (متسقة) ، كأنما هى مجرد كلمات فى حديث أو خطاب » . بيد أن مثل هذا الانفعال الممتلئ الوفير ، وذلك الانطلاق الخطابى التلقائى ، هيئات أن يتبها بحق اللهم إلا لأولئك الذين انغمسوا فى خبرات المواقف الموضوعية ، أولئك الذين اعتادوا أن يستغرقوا فى ملاحظة المواد المترابطة ، والذين طالما انشغل خيالهم بإعادة تركيب ما سبق لهم رؤيته وسماعه . ولولم يكن الأمر كذلك ، لكانت الحالة التى نحن بإزائها مجرد ضرب من الخجل أو الجنون ، ولكان الإحساس القائم فيها بانتظام الإنتاج مجرد إحساس ذاتى هذائى ، وحتى لو اتجهنا بأبصارنا نحو الانفجارات البركانية ، فسنجد أنها تفترض بالضرورة فترة طويلة من الضغط السابق ، بحيث إنه إذا قدر للبركان أن ينفجر على شكل

حم مصهورة ، بدلا من أن يقذف ببعض الصخور المتناثرة ، والرماد المبعثر ، فإنه لابد من أن يكون قد سبق ذلك عملية تحول لجميع المواد الخام الأصلية . وإذن فإن « التلقائية » ثمرة لفترات طويلة من النشاط ، وإلا فإنها ستكون من الخواء بحيث لا يمكن اعتبارها فعلا من أفعال التعبير .

وما كتبه ولیم جیمس عن الخبرة الدينية قد كان يمكن أيضاً أن يكتب عن المراحل الممهدة لأفعال التعبير . يقول جيمس : « إن قريحة الإنسان وإرادته لتزعان نحو شيء لا تتصورانه إلا بطريقة غامضة مهوشة غير مضبوطة . ومع ذلك ، فإن قوى النضج العضوى البحت الكامنة فى باطنه تمضى فى الوقت نفسه نحو غايتها الخاصة المحددة سلفاً ، كما أن جهوده الواعية تعمل على إطلاق سراح حلقائها اللاشعوريين الكامنين خلف الستار ، فتعمل تلك القوى بطريقتها الخاصة على إعادة التنظيم . أما هذا التنظيم الجديد الذى تسعى نحوه كل تلك القوى العميقة ، فهو فى صميمه محدد تحديداً أكيداً ، ولكنه مختلف اختلافاً حاسماً عن كل ما يتصوره المرء ويحدده بطريقة شعورية واعية . وتبعاً لذلك فقد يحدث تصادم بين هذا التنظيم (خصوصاً وأن الضغط شديد) وبين جهوده الإرادية التى تنحرف به عن الاتجاه الصحيح» . وهكذا يخلص جيمس إلى القول بأنه «حينما يكون المركز الجديد للطاقة قد أكمل فترة حضائته اللاشعورية ، بحيث يكون على أهبة الاستعداد للإزهار والتفتح ، فإنه لن يكون فى وسعنا سوى أن نرفع أيدينا عنه ، إذ لابد للبراعم من أن تظهر دون أى عون من قبلنا» . وربما كان من العسير أن نجد (أو أن نقدم) وصفاً أفضل من هذا لطبيعة التعبير التلقائى . وكما أن الضغط يسبق تدفق العصير من معصرة النبيذ ، فكذلك نلاحظ أن الأفكار الجديدة لا ترد إلى الشعور بيسرها المعهود (ولكن بسرعة أيضاً) ، اللهم إلا إذا كان ثمة جهد قد بذل من قبل فى سبيل العمل على إيجاد الأبواب الصحيحة التى يمكنها أن تدخل عن طريقها .

ومعنى هذا أن النضج اللاشعورى يسبق الإنتاج الإبداعى فى كل مجال من مجالات النشاط البشرى . أما الجهد الذى تبذله « القريحة والإرادة » ، فإنه فى حد ذاته يستحيل أن يولد شيئاً لا يكون ميكانيكياً . حقاً إن الوظيفة التى تقوم بها القريحة والإرادة وظيفة لازمة ضرورية ، ولكنها إنما تنحصر فى إطلاق سراح تلك القوى المخالفة لها الموجودة خارج نطاقهما . ونحن نفكر فى أوقات مختلفة حول موضوعات مختلفة ، ونشغل أنفسنا بتحقيق أهداف هى من وجهة نظر الشعور مستقلة يختص كل منها بمناسبتها الخاصة ، كما أننا نؤدى أفعالاً مختلفة لكل منها نتيجة الخاصة . ولكن لما كانت كل هذه الأفعال إنما تصدر عن كائن حى واحد بعينه ، فإنها مترابطة جميعاً فيما بينها ، بشكل ما من الأشكال فيما دون مستوى القصد أو النية . وهكذا نراها تعمل جميعاً معاً ، لكى يتولد عنها فى خاتمة المطاف شئ يكاد وجوده يكون على الرغم من الشخصية الشعورية ، وهو بكل تأكيد لا يمكن أن يعد وليد إرادتها الحرة المصممة . وحينما يكون الثانى (أطول الأناة) قد أدى دوره كاملاً غير منقوص فهناك لابد للإنسان من أن يجد نفسه بين يدى ربة الفن الصالحة ، فلا يلبث أن يتكلم أو ينشد كما لو كان هناك إله يملئ عليه ما يقوله أو ينشده .

ولئن كنا قد درجنا على إقصاء طائفة من الأشخاص — ألا وهم المفكرون والعلماء عن دائرة الفنانين — إلا أن هؤلاء الأشخاص لا يعملون عن طريق القريحة والإرادة الواعيتين إلى الحد الذى يتصوره فى العادة جمهور الناس . وآية ذلك أن المفكرين والعلماء أيضاً يندفعون بكل قوة نحو غاية متصورة سلفاً تصوراً غامضاً غير محدد ، فيلتزمون طريقهم مأخوذين بسحر ذلك المجال الخاص الذى تسبح فيه ملاحظاتهم وتأملاتهم . وليس هناك من يقرر أن العلماء والفلاسفة يفكرون ، فى حين أن الشعراء والمصورين يسرون وراء عواطفهم ، اللهم إلا دعاة النظرية السيكلوجية التى تفصل

بين أشياء هي في الحقيقة متحدة مترابطة . ولكن الواقع أن لدى كل من الجماعتين - وإلى الحد الذي يبلغ فيه كل منهما درجة تقبل المقارنة من حيث المستوى - تفكيراً ذا شحنة وجدانية ، كما أن لديهما أيضاً مشاعر ينحصر جوهرها في بعض المعاني أو الأفكار المقومة . وكما سبق لنا القول ، إن الفارق الوحيد الذي يمكن اعتباره ذا بال بين كل من الطائفتين إنما ينحصر في نوع المادة التي يرتبط بها الخيال الوجداني (ذو الشحنة العاطفية) فعلى حين أن أولئك الذين نسميهم بالفنانين إنما يتخذون من كيفيات الأشياء الماثلة في الخبرة المباشرة موضوعاً لهم ، نجد أن هؤلاء الذين نسميهم بالمفكرين أو الباحثين العقلين إنما يتعرضون لتلك الكيفيات عن بعد فيتعاملون معها من خلال وسائط الرموز التي تقوم مقامها دون أن يكون لها (أى لتلك الرموز) معنى في صميم وجودها المباشر (*) . وهذا الفارق في نهاية الأمر إنما يمثل اختلافاً ضخماً بينهما من حيث تكتيك الفكر والانفعال المستخدم لدى كل منهما . ولكن ليس ثمة فارق بينهما من حيث إن كلا منهما يستند إلى أفكار ذات شحنات وجدانية ، وعملية نضج لاشعورى . حقاً إن التفكير المباشر بلغة الألوان والأنغام والصور هو عملية مختلفة تماماً من الناحية التكنيكية عن التفكير بالألفاظ ، ولكن الخرافة - والخرافة وحدها - هي التي تستطيع أن تزعم أنه مادام معنى اللوحات والسيمفونيات هو مما لاسبيل إلى ترجمته إلى ألفاظ ، ومادام معنى الشعر مما لاسبيل إلى التعبير عنه بالنثر ، فإن التفكير إذن وقف على النثر . ولو كان في الإمكان التعبير عن سائر المعاني تعبيراً وافياً بالكلمات ، لما قامت لفنون التصوير والموسيقى أية قائمة . ولكن هناك قيماً ومعاني لاسبيل إلى التعبير عنها إلا عن طريق الكيفيات المرئية والمسموعة المباشرة ، فكل تساؤل عن دلالتها بلغة الألفاظ إن هو إلا إنكار لوجودها الخاص الممايز .

(*) يعنى بذلك أن غرض العالم بعيد ، فهو يشتغل مستعيناً بالرموز ، في حين أن غرض الفنان قريب ، فهو يعمل مستخدماً وسائط مباشرة هي كيفيات الأشياء الماثلة في صميم خبرته .
(المترجم)

وهناك اختلاف ظاهر بين الأشخاص المختلفين من حيث نسبة مشاركة قريحتهم وإرادتهم الواعيتين في صميم أفعالهم التعبيرية . وقد قدم لنا إدجار آلن بو تقريراً وافياً عن عملية التعبير على نحو ما يضطلع بها أولئك الذين يتمتعون بعقلية أكثر تروياً وإمعاناً وهو يحدثنا عما حدث له حينما كتب قصيدته « الغراب » ، فراه يقول : « إنه ليندر أن يسمح للجمهور بأن يختلس النظر إلى ما وراء الكواليس ، لكي يرى بعيني رأسه تلك المحاولات الفجة الركيكة التي تكون موضع تردد وتذبذب قبل أن يتم إدراك الهدف الصحيح في آخر لحظة ، أولئك يشاهد ما يمكن خلف الستار من عجلات وتروس ، وآلات خاصة لتغيير المناظر ، وسلام ذات درجات متحركة ، وحيل شيطانية ، وأصباغ حمراء ، ورقع سوداء ، مما يكون - في تسع وتسعين حالة من مائة - خصائص المسرح الأدبي literary histrio .

وليس من الضروري - بطبيعة الحال - أن نأخذ على محمل الجد تلك النسبة العددية التي ساقها بو ، ولكن من المؤكد أنه قد عبر فيها قاله بأسلوب مزخرف ممتع عن حقيقة بسيطة واضحة . أما هذه الحقيقة فهي أن المادة الغفل البدائية للتجربة هي في حاجة إلى صناعة جديدة يعاد فيها تكوينها حتى يمكن أن تمدنا بالتعبير الفني . وهذه الحاجة - في أكثر الأحيان - إنما تكون أعظم في حالات « الإلهام » منها في الحالات الأخرى . وهكذا يتم - خلال هذه العملية - تعديل الانفعال الأولي الذي استثارته المادة الأصلية ، نظراً لأنه قد أصبح الآن مرتبطاً بمادة جديدة . وهذه الحقيقة إنما هي الدليل الذي نستطيع في ضوءه أن نفهم طبيعة الانفعال الجمالي .

أما فيما يتعلق بالمواد التي تدخل في تكوين أي عمل فني ، فإن كلا منا ليعلم أنه لا بد لها من أن تخضع لضرب من التغير . فالرخام لا بد أن يقد ، والألوان لا بد من أن تصب على القماش ، والألفاظ لا بد من أن يؤلف بين بعضها وبعض . ولكنتا لا نفر في العادة بوجود تحول مماثل في المجال

«الباطنى» أومجال المواد الداخلية ، ألا وهى الصور الذهنية ، والملاحظات ، والذكريات والانفعالات ، فهذه جميعاً لابد أيضاً من أن يعاد تكوينها بطريقة تدريجية ، وهى كلها أيضاً فى حاجة إلى ضرب من التنظيم . وهذا «التعديل» هو بمثابة تكوين أوبناء للفعل التعبيرى بمعنى الكلمة . والدافع الذى يثور فى النفس محدثاً لديها نوعاً من الاضطراب الذى يتطلب التعبير أو النطق utterance إنما هو فى حاجة أيضاً إلى أن يخضع لعملية تنظيم واف دقيق حتى يلقى البيان الفصيح الذى يظهره إلى عالم الوجود ، مثله فى ذلك كمثل الرخام ، أو الأصباغ اللونية ، أو الألوان أو الأصوات . بل ربما كان الأدنى إلى الصواب أن يقال: إننا هنا لسنا بإزاء عمليتين مختلفتين تجرى إحداهما على المادة الخارجية ، وتجرى الأخرى على المادة الداخلية أو العناصر الذهنية .

ولا يكون العمل فنياً إلا بقدر ما تتحد فيه عمليتا التحول ، لكى تتكون منهما عملية واحدة . وآية ذلك أن المصور حينما يضع الأصباغ اللونية على القماش ، أوحين يتخيلها موضوعة عليه ، فإن أفكاره وعواطفه أيضاً تكون قد انتظمت واتسقت . والكاتب حين يصوغ ما يريد أن يقوله مستخدماً واسطة معينة ألا وهى الألفاظ ، فإن فكرته تتخذ فى نظره صورة حسية قابلة للإدراك .

وإن المثال ليتصور تمثاله ، ولكنه لا يتصوره بلغة ذهنية ، بل بلغة الصلصال ، والرخام والبرونز ، ولا عبرة بما إذا كان الموسيقار ، أو المصور ، أو المهندس المعمارى ينتج فكرته الانفعالية الأصلية بلغة التخيل السمعى أو البصرى ، أو ما إذا كان ينتجها فى صميم الواسطة الفعلية فى أثناء قياسه بعمله . ذلك أن عملية التخيل إنما تنصب على الواسطة الموضوعية حين تعانى ضرباً من التطوير أو التحويل ، وقد تنظم الوسائط المادية فى الخيال ، كما قد تنظم فى صميم المادة المحسوسة . وفى كلتا الحالتين ، يلاحظ

أن العملية المادية تطور المحيلة (أوتوسع الخيال) ، كما أن الخيال إنما يصور بلغة المادة المحسوسة . ولا سبيل إلى إنتاج شيء لا يكون مجرد وثيقة محفوظة ، أو مجرد نموذج لشيء معروف ، اللهم إلا إذا تم عن طريق التنظيم التدريجي للمادة « الداخلية » و « الخارجية » معاً بحيث يتحقق بين الواحدة والأخرى ضرب من الترابط العضوى .

وإذا كان ثمة بزوغ مفاجيء أو انبثاق مباغت ، فإن هذه الفجائية إنما تتميز بظهور المادة (أوالمواد) فوق عتبة الشعور ، ولكنها لا تتميز بعملية تكونها generation . ولو قدر لنا أن نتعقب أى ظهور من هذا القبيل ، لكنى نرتد إلى جذوره ، ونبتبعها فى نموها عبر التاريخ ، لوجدنا أنفسنا فى البداية بإزاء انفعال جاف غليظ غير محدد نسبياً ، ولم يستطع هذا الانفعال أن يتخذ لنفسه صورة محددة ، إلا بعد أن شكل نفسه عبر سلسلة من التغيرات فى صميم المادة المتخيلة . وما ينقص الكثيرين منا لكى يكونوا فنانين ، ليس هو الانفعال البدائى (الأصلى) ، ولا هو مجرد المهارة فى الصنعة أو التنفيذ ، بل هو القدرة على تحويل الفكرة الغامضة ، أو الانفعال الغامض بحيث يصب فى قالب أية واسطة محددة . . ولو كان التعبير مجرد عملية نقش أو نسخ ، أو لو كان شعوضة يراد من ورائها إخراج أرنب من مخبئه ، لكان التعبير الفنى نسبياً أمراً بسيطاً يهون أمره . ولكن ثمة فترة طويلة من الحمل gestation تكمن بين لحظة الحمل conception ولحظة ظهور الوليد إلى عالم النور . وخلال هذه الفترة ، قد لا يقل التحول الذى تخضع له المادة الباطنة للانفعال والفكر بسبب تأثيرها وتأثرها بالمادة الموضوعية ، عن ذلك التحول الذى تعانى به المادة الموضوعية بسبب استحالتها إلى واسطة تعبير .

وهذا التحول — على وجه التحديد — إنما هو الذى يغير طابع الانفعال الأصلى مدخلاً على كيفيته من التعديل ما يجعله ذا طبيعة جمالية متميزة . ولو أننا

الزمننا التعريف الشكلي ، لكان في وسعنا أن نقول: إن الانفعال يكون جمالياً حينما يتقيد بموضوع ، عمل على تكوينه فعل تعبيرى ، بالمعنى الذى سبق لنا تحديده لكلمة « فعل تعبير » .

والانفعال — فى بدايته — إنما ينطلق أو يمضى قدماً نحو موضوعه . فالحب مثلاً ينزع نحو ملاطفة الموضوع المحبوب ، كما أن الكراهية تنزع نحو القضاء على الشيء المكروه . وكل انفعال من هذين الانفعالين قد يصرف عن غايته المباشرة ؛ فانفعال الحب (أو عاطفة الحب) قد يبحث عن مادة أو يهتدى إلى مادة غير موضوع حبه المباشر ، ولكن هذه المادة لابد من أن تكون متجانسة أو مشابهة له ، بمقتضى ذلك الانفعال الذى يقرب بين الأشياء ، مولداً بينها نوعاً من القرابة ، وقد تكون هذه المادة الجديدة أى شيء كائناً ما كان بشرط أن تغذى الانفعال . وحسبنا أن نعود إلى الشعراء لكى نتحقق من أن الحب قد يجد تعبيراً عنه فى السيول الجارفة ، والغدير الساكن ، والهدوء الذى يسبق العاصفة ، والطير المتزن فى حركات انطلاقه ، والنجم القاصى ، والقمر المتقلب . وليست هذه المواد مجرد عناصر مجازية أو استعارية ، إذا كان المقصود بالاستعارة هنا ذلك الأثر الذى يترتب على فعل المقارنة الواعية أو التشبيه المشعور به . والحق أن الاستعارة المقصودة فى الشعر هى بمثابة التجاء إلى الذهن حينما يكون الانفعال أعجز من أن يشبع المادة . وقد يتخذ التعبير اللفظى صورة الاستعارة أو المجاز ، ولكن هناك فيما وراء الكلمات فعلاً من أفعال التقمص الوجدانى ، لا مجرد تشبيه عقلى صرف .

والملاحظ — فى كل هذه الحالات — أن ثمة موضوعاً مجانساً من الناحية العاطفية لموضوع الانفعال المباشر ينجىء فيحل محل هذا الانفعال . وهكذا يعمل هذا الموضوع الجديد بدلاً من الملاحظة المباشرة ، أو التودد المتقرب المتردد أو المحاولات العنيفة التى تحمل على أجنحة العواصف . وربما كان

هناك جانب من الصواب فيما قاله هولم Hulme من أن الجمال هو بمثابة (التوقف) ، والتذبذب الساكن ، والنشوة المدهومة ، لدافع معطل عاجز عن بلوغ غايته الطبيعية(*) . وإذا كان ثمة خطأ في هذه العبارة، فإن هذا الخطأ كان في تلك الإشارة الضمنية إلى أنه كان ينبغي لهذا الدافع أن يبلغ « غايته الطبيعية » . ولو لم يقدر الانفعال الحب بين الجنسين أن يلقي نوعاً من التجديد (أو التصعيد) عن طريق التحول نحو مواد (أو موضوعات) أخرى مجانسة له انفعالياً ولكنها غير مرتبطة عملياً بموضوعه أو هدفه المباشر، لحق لنا أن نفترض أنه لا بد لهذا الانفعال من أن يكون قد بقى في المستوى الحيوانى الصرف . والواقع أن الدفع المعطل أو المعوق في حركته المباشرة نحو غايته السوية فسيولوجياً ، لا يمكن أن يعد - في حالة الشعر - معوقاً أو معطلاً بصفة مطلقة . وإنما كل ما هنالك أنه يتحول نحو مسالك أخرى غير مباشرة حيث يمكنه أن يجد مواد أخرى غير تلك التى هى « بطبيعتها » ملائمة أو صالحة له ، فلا يلبث أن يمزج بتلك المواد ، مما يجعله يتخذ لونها جديداً ، ويفضى بالتالى إلى نتائج جديدة . وهذا ما يحدث حينما يكتسب أى دافع طبيعى صبغة مثالية أو طابعاً روحياً . وما يسمو بعناق المحبين (أو العشاق) فوق المستوى الحيوانى إنما هو هذه الواقعة الهامة ، ألا وهى أن هذا العناق حينما يحدث ، فإنه يكون فى استطاعته أن يدمج فى ذاته - بوصفه معنى خاصاً به - نتائج شتى الشطحات الذهنية غير المباشرة التى هى عبارة عن الخيال نفسه فى صورة فعل أو نشاط .

والتعبير إنما هو تصفية للانفعال المكدر . ولاتعرف شهواتنا ذاتها إلا حينما تنعكس على صفحة مرآة الفن ، وهى حينما تعرف ذاتها ، فإنها فى الوقت نفسه تتحول وتكتسب صورة جديدة . وعندئذ يظهر الانفعال الجمالى ، بالمعنى الدقيق الممايز لهذه الكلمة . وليس هذا الانفعال مجرد صورة

لعاطفة متأيزة توجد منذ البداية مستقلة قائمة بذاتها . وإنما هو انفعال تعمل على إنتاجه مادة ذات صبغة تعبيرية ، ونظراً لأنه ينشأ ويرتبط بتلك المادة ، فإنه يكون بمثابة مجموعة من الانفعالات الطبيعية التي خضعت لضرب من التعديل أو التحوير . ومعنى هذا أن الموضوعات أو المشاهد الطبيعية — مثلاً — قد تتسبب في ظهوره . ولكنها لا تقوم بهذه المهمة ، إلا لأنها حين تصبح مادة لخبرة ، فإنها هي نفسها لا بد أيضاً من أن تكون قد عانت تغيراً شديداً بذلك الذى يحدثه المصور أو الشاعر حينما يحول المشهد المباشر إلى مادة لفعل يعبر عن قيمة الشيء المرئى .

إن الشخص الغاضب ليجد نفسه مدفوعاً إلى عمل شيء . وهو لن يستطيع أن يقمع غيظه عن طريق أى فعل إرادى مباشر ، فإن أقصى ما يمكنه عمله عن هذا الطريق إنما هو أن يوجه حقه نحو مسلك سلفى ، حيث يمكنه أن يعمل بطريقة أكثر دهاء وأقوى تخريباً ، وإذن فلا بد له من أن يعمل على التخلص من حالة الغيظ أو الحنق الشديد . ولكنه هنا يستطيع أن يعمل بطريقتين مختلفتين : إحداهما مباشرة ، والأخرى غير مباشرة ، وذلك بقصد إظهار حالته . حقاً إنه لن يستطيع أن يقمعها بأكثر مما يستطيع تحطيم فعل الكهرباء بمقتضى تصميم إرادى يقول للشيء كن فيكون . ولكنه يستطيع أن يتحكم فى الواحد منها والآخر بحيث يوجهه نحو تحقيق غايات جديدة تقضى على القوة الهدامة للنشاط الطبيعى . وهنا لن يكون على الشخص الحائق أن يصب جام غضبه على جيرانه وأفراد أسرته ، حتى يتحرر من هذا الغضب ، بل هو قد يتذكر أن قدراً معيناً من النشاط العضوى المنظم لهو أنجع دواء . ومن ثم فإنه قد يشرع فى تنظيف غرفته ، وتعديل وضع الصور المائلة ، وفرز الأوراق ، وتفرغ الأدرج ، ووضع كل شيء فى موضعه بصفة عامة . والشخص هنا إنما يستخدم انفعاله ، محولاً خط سيره نحو مسالك غير مباشرة ، مهيأة من قبل بفعل مشاغله واهتماماته

السابقة . ولكن لما كان استخدام هذه المسالك ينطوى على شيء مجانس عاطفياً (أوقرب انفعالياً) من الوسيلة التي كان يمكنه عن طريقها أن يجد لغضبه منفذاً مباشراً ، فإنه ليس بدعاً أن ينتظم انفعاله في نفس الوقت الذي يدخل فيه النظام على الأشياء(*) .

ولو أننا نظرنا إلى هذا التحول ، لوجدنا أنه في جوهره مشابه لذلك التغير الذي يطرأ على أى — أو كل — دافع انفعالى طبيعى أو أصلى ، حين يسلك السبيل الملتوى غير المباشر ، سبيل التعبير ، بدلا من أن يسلك السبيل المستقيم المباشر: سبيل تفريغ الطاقة . وقد ينطلق الغضب كالسهم المصوب نحو الهدف ، فيحدث بعض التغيرات في العالم الخارجى . ولكن هناك فرقاً شاسعاً بين إحداث تأثير خارجى ، وبين استخدام الظروف الموضوعية استخداماً منظماً من أجل تحقيق الانفعال (أو إشباعه) تحقيقاً موضوعياً ، وهذه الحالة الأخيرة وحدها هى التى تعد تعبيراً . كما أن الانفعال الذى يرتبط بالموضوع المترتب عليه ، أو الذى يتداخل معه ، هو فى صميمه انفعال جمالى . ولو أن الشخص الذى نحن بصدده نظم غرفته بطريقة آلية روتينية ، لكان فعله عديم الصبغة الجمالية ، ولكن لو أن انفعاله الأصلى (وهو انفعال الغيظ المتجهج) لقي تنظيماً وتهذيباً فيما قام به من عمل، لعكست له الغرفة المنظمة بدورها صورة التغير الذى طرأ عليه . وهنا يشعر الشخص بأنه لم يحقق مجرد مهمة منزلية ضرورية ، بل هو قد فعل شيئاً أشبع به ذاته من الناحية الوجدانية . ولهذا فإن انفعاله — فى هذه الصورة الموضوعية — إنما يعد انفعالا جمالياً .

من هذا نرى أن الانفعال الجمالى ظاهرة نوعية متميزة ، ولكنها ليست مفصولة بهوة صحيحة عما عداها من الخبرات الانفعالية الطبيعية ، كما وقع فى ظن بعض الباحثين الذين جاهلوا فى سبيل تقرير وجودها كظاهرة

(*) يعنى بذلك أن الإنسان الغاضب حين ينظم الأشياء أو الموضوعات المحيطة به ، فإنه ينظم فى الوقت نفسه انفعاله ؛ إذ يجد له منفذاً أو مصرفاً غير مباشر . (المترجم) .

منفصلة . وكل من له عهد بالإنتاج الأدبي الحديث في مضمار الدراسات الجمالية لاشك ملاحظ أن ثمة نزوعاً نحو التطرف في اتخاذ مسلك أو آخر . فن ناحية ، نرى قوماً يؤكدون أن هناك — على الأقل لدى بعض الأشخاص الموهوبين — انفعالا يعتبر منذ البداية جمالياً ، وأن الإنتاج والتقدير الفنيين إنما هنا مظهران لهذا الانفعال . ومثل هذا التصور إنما هو الرأى المقابل — بطريقة منطقية حتمية — لتلك الاتجاهات التي تجعل من الفن شيئاً سريراً خفياً والتي تقصى الفنون الجميلة في عالم ناء تفصله عن خبرات الحياة العادية هوة غير معبورة . ومن جهة أخرى ، نجد أن ثمة رد فعل سليماً في اتجاهه العام قد نشأ ضد التصور السابق ، ولكنه قد تطرف في الرأى ، فذهب إلى أنه ليس ثمة شيء يمكن اعتباره انفعالا جمالياً متميزاً . وليس من شك في أن انفعال المحبة الذي لا يعمل عن طريق فعل صريح من أفعال الملائطة الغرامية ، بل يلتجئ إلى أساليب ملتوية يلاحظ فيها أويصور بها حركات الطير المحلق في أجواز الفضاء ، أو انفعال الطاقة الغضبية المثيرة ، الذي لا يهدم ولا يطعن بل يقتصر على ترتيب الأشياء ترتيباً مرضياً ، لا يمكن أن يكون واحداً من الناحية العددية مع حالته الطبيعية الأصلية . ولكنه مع ذلك متصل بتلك الطبيعة الأصلية اتصالاً تكوينياً يشهد بوجود استمرار بينهما . حقاً إن الانفعال الذي سجله في النهاية تينسون Tennyson عندما كتب مذكراته «In Memoriam» لم يكن هو بعينه انفعال الحزن الذي يتجلى في حالات البكاء واليأس والغمة : فإن الأول منهما فعل تعبير ، في حين أن الثاني منهما هو مجرد انطلاق للطاقة ، ولكن من الواضح مع ذلك أن ثمة استمراراً بين الانفعاليين ، وأن الانفعال الجمالي إنما هو الانفعال الأصلي وقد تحول أو تعدل عبر المادة الموضوعية التي ارتبط فيها في تطوره وتحققه النهائي .

لقد انتقد صمويل جونسون Samuel Johnson — بروح الرجل المادى

المبتذل الذى يفضل بكل صلابة وقوة الاكتفاء بالنقل عن المؤلف - قصيدة
 ليسيداس Lycidas للمتون ، فراح يقول : «إنها لا يمكن أن تعد فيضاً
 لعاطفة حقيقية ، أو تدفقاً لانفعال واقعى ، فإنه ليس من شأن الانفعال أن
 يجرى وراء التوريات البعيدة والأفكار الغامضة . إن الهوى لا يقطف التوت
 من الآس والعليق ، وهو لا ينادى ارثوزا Arethusa ومنسيوس Mincius
 ولا يتحدث عن الأشخاص الخرافيين ، وآلهة الحقول والرعاة بأعقابها
 المشقوقة . والواقع أنه حيث يوجد متسع من الوقت للتفكير فى الأقاصيص
 الخيالية فلا يمكن أن يكون هناك إلا حزن تافه ضئيل . . » وليس من شك
 فى أن المبدأ الضمنى الذى يستند إليه نقد جونسون قد يكون من شأنه أن
 يحول دون ظهور أى عمل من الأعمال الفنية . وآية ذلك أن هذا النقد -
 ولو أخذ بمنطقه الصارم - لكان من شأنه أن يحصر التعبير عن الحزن فى
 العويل والانتحاب وشد الشعر . حقاً إن الموضوع الخاص الذى عالجه
 قصيدة ملتون هو مما لاسبيل إلى استخدامه اليوم فى مراثاة ، ولكن هذه
 القصيدة مع ذلك (مثلها كمثل أى عمل فنى آخر) قد آلت على نفسها أن
 تتعرض للحقيقة النائية أو البعيدة the remote فى مظهر من مظاهرها ،
 فصورت لنا شيئاً بعيداً كل البعد عن الفيض المباشر للانفعال وعن شتى
 العناصر المادية القديمة البالية . وحينما يقدر للحزن أن ينضج بحيث يعلو
 على مجرد الحاجة إلى البكاء والتحسر على الراحة ، فإنه سرعان ما يهيب بما سماه
 جونسون « الرواية » (أو القصة) الخيالية fiction ، أغنى المادة الخيالية ،
 مهما كان من اختلاف تلك المادة عن الأدب ، والأسطورة الكلاسيكية
 والقديمة . وحسبنا أن نرجع إلى جميع الشعوب البدائية لكى نتحقق من أن
 العويل عندهم لم يلبث أن اتخذ صورة طقسية « بعيدة » عن مظهره الأسمى .
 وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول : إن الفن ليس هو الطبيعة ، وإنما هو
 الطبيعة معدلة بفعل اندماجها فى علاقات جديدة تولد بمقتضاها استجابة

انفعالية جديدة . وكثير من الممثلين يستطيعون أن يظلوا بمنأى عن الانفعال الذى يصورونه فى أدوارهم . وهذه الحقيقة تعرف باسم (مفارقة) ديدرو ، نظراً لأنه كان أول من أفاض فى شرح هذا الموضوع . والواقع أننا هنا لسنا بإزاء « مفارقة » (أو تناقض ظاهرى) paradox اللهم إلا من وجهة النظر المتضمنة فى النص الذى أوردناه نقلاً عن صمويل جونسون . وأما البحوث الحديثة فقد أظهرتنا فى الحقيقة على أن هناك نوعين من الممثلين : فهناك أولاً أولئك الذين يقررون أنهم يكونون فى أحسن أحوالهم ، حينما « يفقدون » ذواتهم ، (أو يفنون) عاطفياً فى صميم أدوارهم . ولكن هذه الحقيقة ليست بمثابة استثناء من القاعدة التى سبق لنا تقريرها : فإن « الدور » — مهما كان — إنما هو « جانب » أو « جزء » يتقمصه الممثل أو يتحد به . وهو بوصفه جزءاً ، إنما يتصور ويعالج بوصفه جزءاً من كل ، وحينما يكون هناك « فن » حقيقى فى عملية التمثيل، فإن « الدور » لا بد من أن يكون فى حكم « التابع » ، وبالتالي فإنه لا بد من أن يحتل مركزاً فيه للكل بوصفه مجرد جزء منه . وهذا هو السبب فى أن للدور الذى يضطلع به الممثل صورة جمالية أوطأ بـاً جمالياً . وحتى أولئك الذين يشعرون شعوراً خادماً بانفعالات الشخصية التى يمثلونها ، لا يفقدون شعورهم بأنهم على خشبة المسرح إلى جوار ممثلين آخرين يشتركون معهم فى القيام بأدوارهم ، وأنهم يواجهون جمهوراً من النظارة والمستمعين ، وأنهم — بالتالى — ملزمون بأن يتعاونوا مع الممثلين الآخرين من أجل العمل على إحداث تأثيرات معينة . وهذه الحقائق إنما تتطلب — إن لم نقل بأنها تعنى — حدوث تحول محدد للانفعال الأصلى . ولنضرب لذلك مثلاً فنقول: إن تصوير حالة السكر هو حيلة مشهورة ، أو تدبير معروف فى كل مسرح فكاهى . ولكن الرجل المخمور بالفعل سيجد نفسه مضطراً لاصطناع ضرب من الفن ، حتى يتمكن من إخفاء الحالة التى هو عليها ، وإذا كان يريد حقاً ألا يبدى أى احتقار لجمهوره ،

أو على الأقل ألا يستثير ضحكاً ، يختلف اختلافاً جوهرياً عن ذلك الذى يثيره السكر حينما يمثل على المسرح . وليس الفارق بين هذين النوعين من الممثلين فارقاً بين تعبير عن انفعال محكوم بعلاقات الموقف الذى يندرج فيه ، وبين مجرد تجل أو ظهور لانفعال غفل ، إنما هو فى الحقيقة فارق فى الوسائل ، أو الطرق المتبعة لإحداث التأثير المرغوب فيه ، وهو فارق يتوقف بلا شك على المزاج الشخصى .

وأخيراً يلاحظ أن ما أوردنا ذكره - إن لم يكن يحل - فهو يحصر على الأقل تلك المشكلة العويصة التى طالما أثير حولها الكثير من الخلافات ، ألا وهى مشكلة الصلة بين الفن الجميل (أو الجمالى) من جهة ، وبين ضروب الإنتاج الأخرى التى يطلق عليها أيضاً اسم الفن من جهة أخرى . وقد رأينا أنه لا سبيل إلى تسوية الخلاف الموجود بينهما عن طريق الاقتصار على تعريف كل منهما بالرجوع إلى مفهوم الصنعة (التكنيك) ومفهوم المهارة . ولكن ليس فى الإمكان أيضاً تحويل هذا الخلاف إلى حاجز منيع يفصل بينهما ، بحيث يرد الإبداع فى الفن الجميل إلى دافع فريد فى نوعه ، منفصل عن سائر الدوافع الأخرى التى تعمل عملها فى ضروب التعبير الخارجة فى العادة عن دائرة الفنون الجميلة . والواقع أن السلوك قد يوصف بالجلال ، كما أن الأخلاق قد توصف باللطيف (أو الجمال) . ولو أن الدافع إلى تنظيم المادة تنظيمياً يكفل لها من الصورة ما يحقق إشباعاً مباشراً فى صميم الخبرة ، كان دافعاً لا وجود له على الإطلاق خارج دائرة فنون التصوير والشعر والموسيقى والنحت ، لما كان لهذا الدافع أيضاً وجود فى أى موضع آخر ، وبالتالي لما وجد فن جميل على الإطلاق .

حقاً إن مشكلة خلع الطابع الجمالى على شتى ضروب الإنتاج هى مشكلة خطيرة الشأن . ولكنها على أية حال مشكلة بشرية تتطلب حلاً بشرياً ، فليس ما يوجب أن نجعل منها مشكلة عويصة لا تقبل الحل ، وكأن ثمة هوة

غير معبورة تحول دون بلوغها في صميم الطبيعة البشرية ، أو في صميم طبيعة الأشياء . أجل إن الفن الحميل في أى مجتمع ناقص - ولن يكون ثمة مجتمع كامل أبداً - سيكون دائماً - إلى حد ما - هروباً من ضروب النشاط الرئيسية للحياة ، أو مجرد تزين عرضي لها . ولكننا لو تصورنا مجتمعاً قد أحسن تنظيمه بصورة أفضل من المجتمع الحال الذي نعيش فيه ، لحق لنا أن نقول: إن سعادة أعظم بكثير من تلك التي نستمتع بها الآن سوف تصحب كل ضروب الإنتاج . والواقع أننا نعيش في عالم يتوافر فيه قدر كبير من التنظيم ، ولكنه مجرد تنظيم خارجي ، وليس تنظيمًا تنسق فيه الخبرة النامية المتطورة ، تنظيمًا يستوعب المخلوق الحي ككل ، لكي يتجه به نحو النهاية المرضية أو الخاتمة المشبعة . وحينما لا تكون الأعمال الفنية نائية عن الحياة العامة ، أوحينما يتحقق الاستمتاع بها استمتاعاً واسع النطاق في دائرة الجماعة ، فإنها تكون بمثابة أمارات على وجود حياة مشتركة موحدة . ولكن مثل هذه الأعمال الفنية إنما هي في الوقت نفسه وسائل فعالة ، أو وسائط مذهشة تعمل على خلق هذا النوع من الحياة . وإذن فإن عملية تجديد مواد الخبرة (أو إعادة صنعها) في صميم فعل التعبير ، ليست حدثاً منفصلاً يقتصر على الفنان من جهة ، وعلى الشخص الذي يتصادف هنا وهناك أن تتاح له فرصة تذوق العمل من جهة أخرى . بل إنه على قدر ما يمارس الفن وظيفته ، فإنه يقوم أيضاً بمهمة تجديد خبرة الجماعة (أو إعادة صنعها) متجهاً بها نحو قدر أكبر من النظام ، وقسط أوفى من الوحدة .

الفصل الخامس

الموضوع التعبيري

إن التعبير — كالبناء — إنما يعنى الفعل ونتيجته . وقد تحدثنا فى الفصل السابق عن التعبير من حيث هو فعل . أما الآن فإننا سنعرض لدراسة نتاج التعبير ، أو الموضوع المعبر ، أعنى ذلك الموضوع الذى نخبرنا بشيء . ولو أننا فصلنا هذين المعنيين أحدهما عن الآخر ، لبدا لنا الموضوع منعزلاً عن العملية التى أحدثته ، وبالتالى لكان فى ذلك انتزاع له من صميم فردية العيان ، فى حين أن الفعل إنما يصدر عن مخلوق حى فردى . والنظريات التى تضع يدها على التعبير ، وكأنما هو لايشير إلا إلى مجرد موضوع ، إنما تؤكد دائماً وإلى أقصى حد أن موضوع الفن هو محض تمثيل لبعض الموضوعات الأخرى القائمة من قبل فى صميم الوجود . ومن هنا فإن هذه النظريات تغفل عنصر المساهمة الفردية الذى يجعل من الموضوع شيئاً جديداً ، لكى تتوقف عند طابعه « الكلى » أو معناه ، والمعنى — كما سنرى بعد حين — لفظ غامض ملتبس . ومن جهة أخرى يلاحظ أن فصل فعل التعبير عن الطابع التعبيرى الذى ينطوى عليه الموضوع من شأنه أن يفضى إلى تصور التعبير على أنه مجرد عملية نطلق فيها طاقة الانفعال الشخصى المخزنة ، وهو التصور الذى سبق لنا نقده فى الفصل السابق .

إن العصور التى تخرجه لنا معصرة النبذ هو نتيجة لفعل سابق ، ولكنه أيضاً شيء جديد متمايز . فهو لا يقتصر على مجرد تمثيل بعض الأشياء الأخرى . ومع ذلك فإن ثمة عناصر مشتركة تجمع بينه وبين الموضوعات الأخرى ، فضلاً عن أن المفروض فيه أن يروق لأشخاص آخرين غير أولئك الذين أنتجوه . والقصيدة واللوحة تمثلان مادة تمر خلال بوتقة التجربة الشخصية . وليس لكل منهما نظائر أو سوابق فى الواقع أو الوجود

الكلى . ولكن مادتهما - مع ذلك - قد صدرت عن العالم المشترك ، وبالتالي فإن ثمة صفات مشتركة تجمع بينها وبين مادة غيرها من الخبرات ، في حين أن الناتج نفسه يولد لدى أشخاص آخرين إدراكات جديدة لمعانى العالم المشترك . وإذا كان قد راق للفلاسفة أن يقيموا ضرورياً من التعارض بين الفردى والكلى ، أو بين الذاتى والموضوعى ، أو بين الحرية والنظام ، فإنه لاموضع لهذه الأنواع العديدة من التعارض فى داخل العمل الفنى . وإنما الصلة وثيقة بين التعبير من حيث هو فعل شخصى ، والتعبير من حيث هو نتيجة موضوعية ، لأن كلا منهما مرتبط بالآخر ارتباطاً عضوياً .

وإذن فإنه قد لا يكون من الضرورى لنا أن نخوض فى أمثال هذه المسائل الميتافيزيقية مادام فى وسعنا أن نتعرض للموضوع بطريقة مباشرة . وماذا عسى أن يكون معنى قولنا: إن العمل الفنى تمثيلى ، إذا كان لا بد لكل عمل فنى من أن يكون تمثيلاً بوجه ما من الوجوه إذا أريد له أن يكون تعبيرياً ؟ الواقع أنه لا معنى لقولنا: إن أى عمل فنى بصفة عامة تمثيلى أو غير تمثيلى ، فإن لهذه الكلمة معانى مختلفة كل الاختلاف . والقول بوجود طابع تمثيلى قد يكون خاطئاً من بعض الوجوه وصحيحاً من وجوه أخرى . ولو كان المقصود بالطابع « التمثيلى » هو تكرار الواقع تكراراً حرفياً ، لحق لنا أن نقول: إن العمل الفنى من طبيعة مغايرة تماماً ، لأن مثل هذه النظرة تغفل الطابع الفريد الذى يتميز به العمل نتيجة لمرور المناظر والأحداث عبر الوساطة الشخصية (أو الوسيط الشخصى) . وقد قال ماتيس إن آلة التصوير الشمسى جاءت نعمة كبرى على المصورين والرسامين لأنها أراحهم من كل ضرورة ظاهرية لنقد الموضوعات . ولكن التمثيل قد يعنى أيضاً أن العمل الفنى ينقل إلى أولئك الذين يتذوقونه ويستمتعون به شيئاً عن خبرتهم الخاصة بهذا العالم ؛ بمعنى أنه يمثل العالم أو يقدمه لهم فى خبرة جديدة يعانونها أو يقعون تحت تأثيرها .

وثمة غموض مماثل يكتنف مسألة المعنى الذى ننسبه إلى العمل الفنى .

فالكلمات رموز تمثل موضوعات وأفعالا بمعنى أنها تقوم مقامها . وهى من هذه الناحية تنطوى على معان ، وأية لافتة نراها على جانب الطريق تكون ذات معنى حينما تحدثنا عن عدد الأميال التى تفصلنا عن هذا المكان أو ذاك ، عن طريق سهم يشير إلى الاتجاه الصحيح . ولكن المعنى فى هاتين الحالتين لا يحمل سوى شهادة خارجية محضة ، لأنه يقوم مقام الشئ عن طريق الإشارة إليه ، فالمعنى هنا لا ينتمى إلى اللفظة أو اللافتة بمقتضى حق مشروع باطن فى صميم طبيعتهما . وإنما نقول عن اللفظة أو عن اللافتة إن لها معنى ، كما نقول عن الصيغة الجبرية أو عن مفتاح الشفرة ، إن له (أو لها) معنى . ولكن ثمة معانى أخرى تتمثل بطريقة مباشرة فى صميم الموضوعات المختبرة بوصفها ملكاً لها . وهنا لا تكون بنا حاجة إلى مفتاح أو اصطلاح متعارف عليه لتأويلها : فإن المعنى باطن فى صميم الخبرة المباشرة كما يمكن المعنى فى حدائق الزينة . وإذن فإن ثمة معنيين مختلفين تمام الاختلاف لإنكار معنى العمل الفنى ، فهذا الإنكار قد يعنى أنه ليس للعمل الفنى ذلك المعنى الذى ننسبه إلى العلامات والرموز فى الرياضيات ، ولا شك أن هذه الدعوى على حق . ولكنه أيضاً قد يعنى أن ليس للعمل الفنى أية دلالة كما يخلو القول الفارغ من كل معنى . حقاً إنه ليس للعمل الفنى معنى كذلك الذى تنطوى عليه أعلام السفينة حين تستعمل لإعطاء إشارات لسفينة أخرى . ولكن من المؤكد أن لهذا العمل معنى كذلك الذى تحمله الأعلام حين تستخدم لتزين ظهر السفينة عندما تقام عليها حفلة راقصة :

ولما كان من غير المحتمل أن يكون فى نية البعض القول بأنه ليس للأعمال الفنية أى مدلول ، بمعنى أنها خالية تماماً من كل معنى ، فإن من الواضح أن كل ما يرمى إليه هؤلاء إنما هو استبعاد المعنى الخارجى ، ألا وهو ذلك المعنى الذى يكمن خارج العمل الفنى نفسه . ولكن المسألة - لسوء الحظ - ليست بهذا القدر من البساطة . فإن إنكار معنى الفن إنما يستند فى العادة

إلى الزعم بأن نوع القيمة (أو المعنى) الذى يملكه العمل الفنى هو من التفرد أو التميز بحيث إنه لا يمكن تصور اتصال أو علاقة بينه وبين مضامين غيره من ضروب الخبرة فيما عدا الخبرة الجمالية . وقصارى القول: إن هذا الإنكار إنما هو طريقة جديدة أو أسلوب آخر فى تأييد رأى الذى أطلقت عليه اسم الفكرة الباطنية esoteric فى الفن الجميل . والرأى المتضمن فى معالجتنا للخبرة الجمالية على نحو ما عرضناها فى الفصول السابقة ينطوى فى الواقع على القول بأن للعمل الفنى صبغة فريدة ، ولكن هذه الصبغة (أو الكيفية) تنحصر فى توضيح وتركيز المعانى المتضمنة بصورة متناثرة ضعيفة فى مادة باقى الخبرات الأخرى .

وقد يكون فى استطاعتنا أن نقرب المشكلة التى نحن بصدددها ، عن طريق الالتجاء إلى تفرقة نقيمتها بين «التعبير» و«التقرير» . وهنا نجد أن العلم يقرر المعانى ، فى حين أن الفن يعبر عنها . وهذه الملاحظة قد تكون أقدر على بيان الفارق الذى نقصده من أى إسهاب فى الشروح والتعليقات ، ومع ملاحظة ذلك فإننا لانجد حرجاً فى أن نقدم مزيداً من الإيضاح ، وهنا قد نجد فى لافتة الطريق مثالا توضيحياً يساعدنا على فهم المراد : فإن هذه اللافتة توجه سيرنا فى الطريق الصحيح نحو مكان ما ، وليكن مثلاً مدينة ما من المدن . ولكن هذه اللافتة لا تمدنا مطلقاً بأية خبرة عن تلك المدينة ، حتى ولا بصورة إبدالية تقوم مقامها وإنما كل ماتفعلة هو أنها تبين لنا أن الشروط التى لا بد لنا من تحقيقها إذا كنا نريد الوصول إلى اكتساب تلك الخبرة، وربما كان فى استطاعتنا أن نعمم الحقيقة التى ينطوى عليها هذا المثال فنقول: إن «التقرير» إنما يبين الشروط التى لا بد من مراعاتها للوصول إلى اكتساب خبرة ما عن موضوع ما أو موقف ما . والتقرير يكون صالحاً أو ناجحاً إذا كان يبسط تلك الشروط بطريقة تيسر استعمالها كتوجيهات يستطيع المرء باتباعها بلوغ الخبرة . ولكنه يكون سيئاً، أو غامضاً ، أو كاذباً ،

إذا كان يعرض تلك الشروط بطريقة مضللة ، بحيث إن المرء حين يستخدمها كتوجيهات فإنه إما أن يضل الطريق ، وإما أن يكون مصيره التسكع في الطرقات وإضاعة الوقت قبل بلوغ الموضوع المراد .

« والعلم » إنما يعنى ذلك الأسلوب الخاص في « التقرير » الذى يصلح إلى أعلى درجة كتوجيه . ولو أننا التجأنا إلى ذلك المثال العلمى القديم — وهو المثال الذى يبدو اليوم أن العلم يميل إلى تعديله — ألا وهو التقرير الذى يقول إن الماء عبارة عن H_2O ، لوجدنا أن هذا التقرير إنما ينص على الشروط التى لا بد من توافرها لظهور الماء . ولكن هذا التقرير أيضاً — بالنسبة إلى كل من يفهمه — إنما هو توجيه يساعدنا على إنتاج الماء النقي ، واختبار كل ما يحتمل اعتباره ماء . وهو إذا كان يعد تقريراً « أفضل » من سائر التقارير الشعبية والأحكام السابقة على العلم ، فذلك لأنه حين ينص على شروط وجود الماء على نحو أشمل وأدق ، إنما يوضحها بالطريقة التى تجعل منها توجيهاً يعين على توليد الماء . ومع ذلك فإننا نلاحظ أنه نظراً لحدة التقرير العلمى ونفوذه الواسع في الوقت الحاضر (وهاتان الصفتان هما في نهاية الأمر ثمرة لفاعليته أو قدرته التوجيهية) فإننا كثيراً ما نظن أن للتقرير العلمى وظيفة أكبر مما للافتة الطريق ، فنقول عنه: إنه يكشف أو يعبر عن الطبيعة الباطنة للأشياء . ولو كان للعلم مثل هذه القدرة ، لكان منافساً للفن ، لو كان علينا أن نختار فيما بينهما أقدرهما على إبراز الكشف الحقيقى .

والواقع أن الشعر بوصفه متميزاً عن النثر ، والفن الجمالى بوصفه متميزاً عن العلم ، والتعبير بوصفه متميزاً عن التقرير ، لا يقتصر على مجرد توصيلنا إلى الخبرة ، بل هو إنما يكون في حد ذاته خبرة . والسائح الذى يتبع تعليمات لافتة الطريق أو توجيهاتها سرعان ما يجد نفسه في المدينة التى كان السهم يشير إليها . وهو قد يستطيع عندئذ أن يحصل في صميم خبرته شيئاً عن معنى

تلك المدينة ، وقد يصل المرء إلى امتلاك هذا المعنى إلى الحد الذى يبدو معه وكأن المدينة نفسها هى التى عبرت عن نفسها له ، كما عبر ديرنترن Tintern Abbey عن نفسه للشاعر وردزورث فى أشعاره ، أو من خلال أشعاره . والواقع أنه قد تحاول المدينة أن تعبر عن نفسها من خلال الأبعاد المصحوبة بالاحتفالات والمواكب وشتى مصادر الثراء الأخرى التى تكشف عن تاريخها وتجعل من روحها حقيقة ملموسة . فإذا ما كان لدى الزائر نفسه خبرة تسمح له بأن يضطلع بالمشاركة ، ظهر « الموضوع التعبيرى » بوصفه شيئاً مختلفاً كل الاختلاف عن كل ما يمكن أن يقرره تقويم بلدان أو معجم جغرافى ، مهما كان هذا التقرير وافياً أو صادقاً ، كما تختلف قصيدة ، وردزورث عن أى بيان أو تقرير يمكن أن يقدمه عالم فى الآثار عن مدينة ديرنترن . والقصيدة أو اللوحة لاتضطلع بمهمة يمكن إدخالها فى نطاق التقرير الوصفى الصحيح . بل هى تعمل فى نطاق الخبرة ذاتها . فكل من الشعر والنثر ، وكل من التصوير الشمسى والرسم الفنى إنما يعملان فى وسائط متميزة ، ويرميان إلى أهداف متميزة ، وآية ذلك أن النثر إن هو إلا بيان على صورة قضايا ، وأما منطق الشعر فهو فوق القضايا حتى ولو كان يستخدم — من الناحية النحوية الصرفة — ما يمكن تسميته بقضايا . وعلى حين أن النثر ينطوى على مقصد ، نجد أن الفن تحقيق مباشر لذلك المقصد .

ولو أننا رجعنا إلى رسائل فان جوخ التى كان يكتبها إلى أخيه لوجدنا أنها مليئة بوصف أشياء كان الفنان قد لاحظها ، وكثير منها قد أتيح له أن يصوره بالفعل . ويمكننا هنا أن نسرد — بين أمثلة أخرى عديدة — نموذجاً واحداً من هذه الرسائل نراه يقول فيه : « إننى أرى من هنا منظر الرون : فهذا هو الجسر الحديدى فى ترنكتاى حيث تلوح السماء والنهر فى اخضرار مشروب الابسنت ، وتبدو الشواطئ ظلالاً من الزنبق البنفسجى الفاتح ،

وتترأى الأشكال البشرية المتكئة على السور وكأنما هى كتل سوداء ، فى حين يلمع الجسر الحديدى بزرقته الكثيفة ، وقد بدت خلفه بقعة من اللون البرتقالى الناصع ، وبقعة أخرى من اللون الأخضر النحاسى الرائع . وهنا نجد أنفسنا بإزاء وصف ، أريد به حمل القارئ (ألا وهو أخو الفنان) على تكوين صورة مماثلة عن المنظر . ولكن من ذا الذى يستطيع أن يستنتج عبارة قانسان؟ التى يقول فيها : « إننى أحاول أن أصل إلى شئء يحمل من أوله إلى آخره طابع القلب الكبير » . ذلك الانتقال الذى أراد الفنان نفسه أن يحققه ، حين أراد أن يسجل فى لوحته نوعاً خاصاً من التعبير . إن هذه الكلمات فى حد ذاتها ليست هى التعبير ، إنما هى بمثابة تلميح أو إشارة إليه ، وأما الطابع التعبيرى ، أو المعنى الجالى ، فهو اللوحة نفسها ، ولكن الفارق بين وصف المنظر وبين ما كان يجاهد فى سبيل الوصول إليه ، إنما يذكرنا بالفارق بين التقرير والتعبير .

وربما كان المنظر الطبيعى نفسه يحمل شيئاً عرضياً ترك فى نفس فنان جوخ انطباع الكتابة الموحشة أو الحزن العميق . ولكن للمعنى كيانه الخاص ، وهو قائم بوصفه شيئاً يعلو على المناسبة الخاصة التى اقترنت بها تجربة المصور ، أعنى أنه شئء يعده الفنان قائماً ضمناً بالنسبة إلى الآخرين . وليست اللوحة سوى إدماج أو تسجيل لهذا المعنى . ولئن كانت الكلمات أعجز من أن تقدم لنا صورة طبق الأصل لهذا الطابع التعبيرى الذى يحمله الموضوع ، إلا أن فى وسعها أن تظهرنا على أن اللوحة ليست مجرد « تمثيل » لجسر خاص يقوم فوق نهر الرون ، أو لجرد قلب منكسر ، أو حتى لانفعال الحزن الذى تصادف أن أثار لواعج قلب فنان جوخ ، فحاول أن يستوعبه فى المنظر ، أو من خلال المنظر . وإنما الملاحظ أن الفنان قد قصد من وراء هذا التمثيل التصويرى لمادة يستطيع أى شخص فى تلك البقعة أن « يلاحظها » وقد يكون آلاف من الناس « قد لاحظوها » من قبل ، نقول : إنه أراد أن

يقدم لنا موضوعاً جديداً عاناه واختبره بوصفه ذا معنى فريد في نوعه . وهكذا انصهر الاضطراب الانفعالي والحدث الخارجى فى موضوع واحد لم يكن يعبر عن أى واحد منهما على حدة ، ولا عن مجرد إضافة آلية لهما معاً ، بل عن معنى « القلب المنكسر بتمامه » لأكثر ولا أقل . ولم يحاول الفنان هنا أن يصب انفعاله أو أن يسقط حزنه ، فذلك ضرب من الحال . وإنما هو قد اختار موضوعاً خارجياً عمداً إلى تنظيم مادته بقصد التحول إلى شىء مختلف تماماً ، وهذا بعينه هو التعبير ، وعلى قدر ما يكون الفنان قد نجح فى هذه المهمة ، تكون اللوحة بالضرورة معبرة .

وقد علق روجر فراى على اللمسات المميزة للفن الحديث ، فأطلق حكماً عاماً قال فيه : « إن أى حركة ندير بها نظارة الأشكال الطبيعية الجميلة (الكاليدوسكوب) لابد أن يكون من شأنها أن تولد لدى الفنان رؤية جمالية قائمة بذاتها ، وعندما يتأمل الفنان هذا المجال الخاص للرؤية ، فإنه سرعان ما يشرع هذا التأمل المختلط العرضى (الجمالى) للأشكال والألوان فى التبلور على شكل انسجام ، وحينما يصبح هذا الانسجام واضحاً فى عيني الفنان ، فإن الرؤية الحالية ، أو الإبصار الفعلى ، لا يلبث أن يصبح مشوهاً أو ملتوياً تحت تأثير الإيقاع الخاص الذى ينشأ فى نفسه . وهنا تصبح بعض علاقات الخطوط فى نظره مليئة بالمعاني ، فلا يعود يدركها على سبيل حب الاستطلاع بل بطريقة مليئة بالحاسة والانفعال . وعندئذ تشرع هذه الخطوط فى اتخاذ صبغة حادة وتصبح متميزة تمايزاً واضحاً عن كل ما عداها ، لدرجة أنه يراها بطريقة أوضح مما كان يراها بادئ ذى بدء . . وكذلك تصير الألوان التى لا تكاد توجد فى الطبيعة إلا مشوبة دائماً بشىء من الغموض والتلصص ، ألواناً محددة واضحة فى عينيه نظراً لما أصبح يجمع بينها وبين الألوان الأخرى من علاقة ضرورية ، بحيث إنه لو أراد أن يصور عيانه ، فإنه لن يجد أدنى صعوبة فى أن يسجله بطريقة إيجابية محددة . وفى مثل هذا العيان

الإبداعى ، تميل الموضوعات من حيث هى كذلك إلى الاختفاء ، كما تفقد وحداتها المنفصلة لكى تتخذ ، بوصفها أجزاء صغيرة متعددة فى ذلك الكل الفلسفى الذى هو العيان أو الإبصار .

إن هذا النص - فيما يدولى - يعطينا تفسيراً ممتازاً لتلك العملية الخاصة التى تتحقق فى الإدراك الفنى أو الإنشاء الجمالى . وهو يوضح لنا أمرين : الأول أن التمثيل لا يكون - إذا كان العيان فنياً أو إنشائياً (أعنى إبداعياً) - تمثيلاً للموضوعات من حيث هى كذلك ، أى للعناصر الكامنة فى المنظر الطبيعى على نحو ما تحدث بالحرف الواحد ، أو على نحو ما نسترجعها فى الذهن . فنحن هنا لسنا بإزاء ذلك النوع من التمثيل الذى يمكن أن تسجله لنا آلة تصوير شمسية ، لو قدر لخبر سرى - مثلاً - أن يستبقى المنظر لأغراضه الخاصة . وفضلاً عن ذلك ، فإن السبب فى هذه الحقيقة مبين بكل وضوح ؛ ذلك أن بعض علاقات الخطوط والألوان تصبح هامة « حافلة بالمعانى » ، وكل ما عداها يصبح خاضعاً للدلالة المتضمنة فى تلك العلاقات ، فىكون موضعاً للحذف ، أو التشويه ، أو الزيادة ، أو التعديل ، حتى يمكنه أن ينقل تلك العلاقات . وثمة أمر آخر يمكن أن يضاف إلى ما أسلفنا ؛ ذلك أن المصور لا يقرب المشهد بعقلية فارغة ، بل بحصيلة من الخبرات المستمرة منذ زمن بعيد على صورة قدرات وميول ، أو بضرب من الاضطراب العاطفى الذى يرجع إلى خبرات أحدث عهداً . فهو يحىء إلى المشهد بذهن مترقب متوقع مستعد لقبول التأثير ، ولكنه فى الوقت نفسه لا يخلو من تحيز وميول خاصة فى نظره . ومن هنا فإن الخطوط والألوان تبلور فى هذا الانسجام الخاص دون غيره من ضروب الانسجام . وهذا النوع الخاص من التنظيم المنسق ليس بالنتيجة التى تتوقف على الخطوط والألوان وحدها إنما هو دالة function لما ينطوى عليه المشهد الحالى فى تفاعله مع ما يحىء به المشاهد . ومعنى هذا أن ما يجبر الخطوط والألوان على أن تنظم على صورة

نمط أو إيقاع خاص بعينه دون سواه ، إنما هو تلك القرابة الدفينة التي تجمع بينها وبين مُجرى التجربة الخاصة المتأمل بوصفه مخلوقاً حياً . والتأثر الانفعالي (أو السورة الحماسية) التي تميز الملاحظة ، تسير جنباً إلى جنب مع تكون الصورة الحديدية ، وهذا هو الانفعال الجمالي المتميز الذي سبق لنا التحدث عنه . ولكن هذا الانفعال ليس مستقلاً عن حالة انفعالية سابقة استثيرت في تجربة الفنان ، بل إن هذا الانفعال الأخير يحدد ويعاد تكوينه من خلال عملية انصهار تم بينه وبين الانفعال المتضمن في العيان القائم على مادة ذات طابع جمالي .

ولو أننا وضعنا نصب أعيننا كل هذه الاعتبارات لارتفع عن النص السابق ذلك الغموض الذي يكتنفه . والواقع أن هذا النص يتحدث عن الخطوط وعلاقاتها بوصفها حافلة بالمعنى ، ولكن لو أنه قرر أى شيء بوضوح وصراحة ، لكان المعنى الوحيد الذي يشير إليه هو معنى الخطوط في علاقاتها بعضها ببعض . وتبعاً لذلك فإن معاني الخطوط والألوان ستحل محل سائر المعاني المقترنة بهذه الخبرة أوتلك من الخبرات المتعلقة بالمنظر الطبيعي ، وفي هذه الحالة لا بد أن يصبح معنى الموضوع الجمالي فريداً في نوعه ، بمعنى أنه منفصل عن سائر معاني الأشياء الأخرى المختبرة في صميم التجربة . وعلى ذلك فإن العمل الفني ليس معبراً إلا بمعنى أنه يعبر عن شيء ينتسب إلى الفن وحده دون سواه . والدليل على أن السيد فرأى قد قصد إلى شيء من هذا القبيل، إنما يتضح من نص آخر له طالما أورده الباحثون ، وهو نص مؤداه أنه لا يعتد كثيراً بالموضوع في العمل الفني إن لم يكن للموضوع ضرر فعلي على صميم العمل الفني .

وإذن فإن النصوص المشار إليها إنما تضع في الصدارة مشكلة طبيعة « التمثيل » representation في الفن . ونحن بحاجة إلى أن نستبق تأكيد النص الأول لحقيقة ظهور الخطوط والألوان الحديدية في علاقات

جديدة . وهذه الحقيقة تجنب أولئك الذين يراعونها خطر الوقوع في ذلك الزعم السائد في التطبيق عادة إن لم يكن في النظر ، وعلى الخصوص فيما يتعلق بفن التصوير بأن التمثيل إما أن يعنى المحاكاة أو التذكر الملائم . وأما القول بأنه لا يعتد بالموضوع على الإطلاق في العمل الفني ، فهو قول يلزم أصحابه بأن يأخذوا بنظرية باطنية (أو سرية) esoteric تماماً في الفن . ويستطرد السيد فراى فيقول : « إنه إذا ظل الفنان ينظر إلى الموضوعات على أنها مجرد أجزاء لمجال كلي من المجالات للنظر ، ألا وهو نظريته الضمنية الخاصة ، فإنه لن يستطيع أن يقدم أى تفسير لقيمتها الجمالية » . ويضيف إلى ذلك قوله : « ... إن الفنان هوبين الناس جميعاً أشدهم في مواصلته لعملية ملاحظة البيئة . ولكنه أقلهم تأثراً بقيمتها الجمالية الباطنة ... » وإلا فكيف نفسر ميل المصور إلى الانصراف عن المناظر والموضوعات التي تنطوى على قيمة جمالية واضحة من أجل الاتجاه نحو تلك التي تثير اهتمامه بسبب ما تنطوى عليه من غرابة ، أو شكل ؟ لماذا يميل المصور - أغلب الظن - إلى تصوير سو هو Sohe (*) بدلاً من تصوير كنيسة القديس بولس ؟ .

والنزعة التي يشير إليها السيد فراى هي بلاشك نزعة قائمة بالفعل ، وإن كانت هناك نزعة أخرى مقابلة لها يأخذ بها بعض النقاد، فيدينون هذه اللوحة أو تلك بحجة أن موضوعها « حقير » أو « شاذ » . ولكن من الحق أيضاً أن الفنان الأصيل يتجنب المادة التي استغلت فيما سبق استغلالاً جمالياً طويلاً حتى كادت تستهلك لكي يبحث عن المادة التي يمكنه أن يمارس فيها بمطلق حرية مقدرة على العيان الشخصي والتأويل الفردي . فالفنان الأصيل يترك لمن هم أقل منه شأنًا مهمة ترديد ما سبق قوله مراراً بإدخال بعض التعديلات الطفيفة عليه . وقبل أن نفصل فيما إذا كانت مثل هذه الملاحظات تفسر أو لا تفسر النزعة التي يشير إليها السيد فراى ، وقبل أن نستخلص

(*) سو هو : حى عالمى بوهمي في مدينة لندن ، وهو يمتاز بطرافته وخصوبته .

النتيجة الخاصة التي استخلصها ، نرى لزماً علينا أن نرتد إلى ملاحظة ذات بال سبق لنا أن ذكرناها .

إن السيد فرأى يصر على ضرورة إقامة تفرقة حاسمة بين القيم الجمالية الباطنة في أمور الخبرة العادية ، والقيمة الجمالية التي يعنى بها الفنان . ومؤدى هذا القول أن النوع الأول من القيم متعلق تعلقاً مباشراً بالمادة أو الموضوع ، في حين أن النوع الأخير لا يهتم إلا بالصورة ، من حيث هي منفصلة عن أى موضوع ، اللهم إلا ما يدخل في الظاهرة الجمالية بطريقة عرضية . ولو كان في وسع الفنان أن يقرب أى منظر دون أن تكون لديه أدنى اهتمامات ، أو اتجاهات وجدانية ، أو أية حصيلة من القيم مما سبق له اكتسابه في خبرة سابقة ، لكان في إمكانه ، نظرياً ، أن يرى الخطوط والألوان بالاعتصار على النظر إلى علاقاتها من حيث هي خطوط وألوان ، ولكن هذا شرط لا يمكن تحقيقه على الإطلاق . وفصلاً عن ذلك ، فإنه لن يكون هناك في هذه الحالة أى شئ يمكن أن يتحمس له . والواقع أنه قبل أن يتسنى للفنان أن يمضى في إعادة تركيب المنظر المائل أمامه بلغة العلاقات الخطية واللونية المميزة للوحته ، لابد أن يكون قد لاحظ المنظر بما فيه من معان وقيم حملتها إلى إدراكه الحسى خبراته السابقة . حقاً إن هذه المعانى والقيم لابد من أن تتشكل وتتعدل كلما تحددت صورة العيان الجمالى الحديد ، ولكنها لا يمكن أن تتلاشى أو تزول وإن كان الفنان لا يزال يرى أمامه موضوعاً . ومهما كانت رغبة الفنان قوية عارمة في القضاء عليها ، فإنه مع ذلك لن يستطيع أن يتجرد - في إدراكه الحديد - من المعانى المحصلة من تفاعله السابق مع البيئة ، فصلاً عن أنه لن يتمكن من أن يحرر ذاته من التأثير الذى تمارسه تلك المعانى على جوهر نظرته الحالية أو طريقتها . ولو كان في استطاعته أن يفعل ذلك ، أولو أمكنه أن يحققه بالفعل ، لمابقى شئ في السبيل المؤدى إلى الموضوع يكون عليه أن يراه .

إن خبرة الفنان السابقة عن شئى الموضوعات لتنصهر في صميم وجوده

على صورة حالات خاصة ومظاهر معينة ، فتصير بمثابة الأعضاء التي يستخدمها في القيام بعملية الإدراك الحسى . والرواية الإبداعية أو العيان الخالق يحىء فيعدل من تلك المواد . وهكذا نراها تحتل مكانها في نطاق موضوع لم يسبق له مثيل داخل الخبرة الجديدة . والذكريات - وليس من الضروري أن تكون شعورية ، بل قد تكون مجرد صورة مخزنة أدمجت إدماجاً عضوياً في صميم بناء الذات ، نقول: إن الذكريات تغذى الملاحظة الحاضرة . فهي بمثابة الغذاء أو القوت الذى يخلع على ما هو مرئى جسماً مادياً . وهى حين تصهر من جديد مع مادة الخبرة الجديدة، فإنها تضاف على الموضوع المبدع حديثاً طابعاً تعبيرياً .

ولنفرض أن الفنان يرغب في أن يصور عن طريق الوساطة المعينة الموجودة بين يديه حالة انفعالية أو خلقاً مستديماً لشخص ما من الأشخاص . فهنا لابد له - إذا كان فناناً ، أعنى مصوراً - من أن يجد نفسه مضطراً إلى الخضوع لقوة الوساطة التي يستخدمها واحترام ما تفرضه عليه من نظام . فلا يجد بداً من أن يعدل الموضوع المائل أمامه ، وهكذا نراه يعاود النظر إلى الموضوع لكي يفهمه بلغة الخطوط والألوان والضوء والمكان . وهى تلك العلاقات التي تكون كلا تصويرياً ؛ أعنى أنها تخلق موضوعاً يمكن تذوقه بطريقة مباشرة في صميم الإدراك الحسى . ولاشك أن السيد فرأى على حق حين ينكر أن الفنان يحاول القيام بعملية تمثيل يحاكي فيها الألوان والخطوط .. الخ محاكاة حرفية ، على نحو ما هى قائمة من قبل في الموضوع . ولكن هذا القول لا يستتبع بالضرورة ألا يكون ثمة تمثيل من أى نوع لأى معنى من المعانى التي ينطوى عليها الموضوع ، أو ألا يكون ثمة عرض كائناً ما كان لموضوع له معناه الخاص الذى يوضح ويركز شتى المعانى المبعثرة المعتمدة للخبرات الأخرى . ولو أننا عممنا الدعوى التي ذهب إليها فرأى بشأن التصوير على كل من الدراما والشعر ، لكان مصيرهما حتماً هو الزوال .

وقد يكون في استطاعتنا أن نوضح الفارق بين كل من النوعين من « التمثيل » بالالتجاء إلى فن الرسم . فأى شخص يتمتع بضرب من المهارة يستطيع بكل سهولة أن يرسم خطوطاً توحى بمعانى الخوف ، أو الغضب ، أو التسلية ، أو ما إلى ذلك . فما عليه إلا أن يوضح معنى البهجة برسم خطوط منحنية في اتجاه معين ، ومعنى الحزن برسم منحنيات في الاتجاه المقابل . ولكن النتيجة التي سيصل إليها لن تكون عندئذ موضوعاً للإدراك الحسى . فإن ما يرى لا يكاد يقوم بذاته ، بل هو لا يلبث أن يندمج في الشيء الموحى به . ومعنى هذا أن الرسم في هذه الحالة سيكون شبيهاً باللافتة ، ولكن لامن حيث التكوين ، بل من حيث النوع . فالموضوع هنا يشير إلى المعنى . ولكنه لا يتضمنه أو يشتمل عليه . ونحن هنا نتذوق الخطوط والمسافات في الإدراك الحسى ، لا لما تنطوى عليه من صبغة جمالية مخبئة ، بل لما تذكرنا به أو توحى إلينا به .

وهناك فارق آخر كبير بين التعبير والتقرير : فإن للتقرير طابعاً عاماً ، كما أن قيمة أى تقرير عقلى إنما تقاس بمدى قدرته على توجيه الذهن نحو أكبر عدد ممكن من الأمور المتجانسة . والتقرير يكون ناجعاً حينما يكون مثله كمثل السبيل الممهد من حيث إنه يوصلنا بسهولة إلى أماكن عدة . وعلى العكس نجد أن لمعنى الموضوع التعبيرى طابعاً فردياً . وعلى حين أن الرسم التخطيطى الذى يوحى بالحزن لا ينقل إلينا حزن شخص فردى بعينه ، بل يعرض أمامنا ذلك النوع العام من « التعبير » الوجهى الذى يظهره الأفراد بصفة عامة حينما يعانون الحزن ، نجد أن التصوير الجمالى للحزن إنما يضع أمام أنظارنا حزن شخص معين في علاقته بحدث معين . فما هو موصوف هنا إنما هو في هذه الحالة المعينة من الحزن لا الكتابة بصفة عامة ، أو الحزن الذى لا يرتبط بشيء . ومعنى هذا أن للتعبير الفنى موضعه المحدد أو مستقره المحلى local .

إن حالة السعادة أو الغبطة الروحية لهى موضوع شائع في اللوحات

الدينية . فالقديسون يصورون بصورة قوم سعداء ينعمون بحالة من الغبطة المباركة . ولكن معظم اللوحات الدينية القديمة لم تكن تتضمن تعبيراً عن هذه الحالة ، بل كانت تنطوي على مجرد توضيح لها أو إشارة إليها . والخطوط التي توضح هذه الحالة حتى يستطيع معرفتها إنما تشبه العلامات التي تستعمل في القضايا . وآية ذلك أنها تكاد تتخذ طابعاً مقررراً عاماً ، كذلك الحالة التي توضع عادة حول رؤوس القديسين . وهنا تنقل المعلومات المتعلقة بتلك النماذج النقية عن طريق رموز تقليدية كذلك التي تستعمل للتمييز بين القديسات العديداً اللاتي يحملن اسم القديسة كاترين ، أو كذلك التي تستعمل للتمييز بين المريمات المختلفات الواقفات عند قدمي الصليب . وهنا لا تكون ثمة علاقة ضرورية ، بل مجرد ارتباط نشأ في الأوساط الدينية بين الحالة النوعية للغبطة الروحية وتلك الصورة الخاصة التي نحن بصدددها . ومن هنا فإن هذه الصورة قد تثير انفعالا مماثلاً لدى أولئك الأشخاص الذين ما زالوا يراعون أمثال هذه الارتباطات الفكرية associations ، ولكنها في هذه الحالة لا تعد ذات طابع جمالي ، بل ستكون من النوع الذي وصفه وليم جيمس حينما كتب يقول : « إنني لأتذكر أنني شاهدت زوجين إنجليزين جالسين لمدة تزيد عن ساعة في يوم من أيام الشتاء القارس في أكاديمية البندقية أمام لوحة تسيان المشهورة المسماة « صعود العذراء مريم » وظل البرد يطاردني من حجرة إلى أخرى ، فاستقر رأيي على الخروج من المتحف التماساً لأشعة الشمس بأسرع ما يمكن . وهكذا وجدتني مضطراً إلى أن أدع اللوحات وشأنها ، ولكنني قبل أن أغادر المكان توجهت بكل احترام إلى مكان قريب من الزوجين حتى أقف على تلك الصور الراقية من الإحساس التي ظننت أنهما قد يكونان متمتعين بها . وكل ما استطعت أن أختلسه من حديثهما إنما كان هو صوت المرأة وهي تتمم قائلة : « ياله من تعبير استغفاري ذلك الذي يحمله وجهها . ياله من إنكار للذات . إنها لتشعر حقاً بأنها غير جديرة بذلك الشرف العظيم الذي كانت موضعاً له » .

ونحن نجد في النزعة الدينية العاطفية التي سيطرت على لوحات موريكو نموذجاً طيباً لما يحدث عندما يخضع مصور ذو موهبة لانزاع فيها لإحساسه الفني لبعض « المعاني » الارتباطية التي لا دخل لها في صميم الفن . وحين نكون بإزاء لوحاته، فإن ذلك النوع من الملاحظة الذي لا ينطبق أصلاً على تسيان ، يصبح مطابقاً لمقتضى الحال . ولكن مثل هذه الملاحظة قد تعني أيضاً أن ثمة نقصاً في درجة الإشباع الجمالي أوكأنما يعوز لوحاته ضرب من التحقيق الجمالي .

لقد صور جيوتو قديسين ولكن وجوههم لا تكاد تحمل ذلك الطابع التقليدي ، وإنما هي أكثر فردية ، وبالتالي فإنها مصورة بطريقة أكثر طبيعية . وفي الوقت نفسه تتميز لوحات جيوتو بأنها معروضة بأسلوب أكثر جمالية . فالفنان هنا يستخدم الضوء ، والمكان ، واللون والخط ، وهذه كلها وسائطه — لكي يقدم لنا موضوعاً قائماً بذاته في خبرة إدراكية متذوقة . وهنا نجد أن المعنى الديني الإنساني المتميز ، والقيمة الجمالية المتميزة ، يتداخلان ويمتزجان مما يجعل من الموضوع موضوعاً معبراً بحق . وهذا الجانب من اللوحة هو بلا شك قطعة من جيوتو ، كما أن قديسي ماساتشيو Masaccio هم قطع من شخصية ماساتشيو(*) والغبطة الروحية ليست صفحة منقوشة يمكن تحويلها من عمل فنان إلى عمل فنان آخر . وإنما هي تحمل طابع خالقها الفردي نظراً لأنها تعبر عن خبرته كما تعبر عن الخبرة المزعومة المنسوبة لأي قديس بصفة عامة . والتعبير عن المعنى يكون أوفى ، حتى في طبيعته الجوهرية عندما يتخذ صورة فردية عنه عندما يتخذ صورة التمثيل التخطيطي (الباني) أو النسخ الحرفي . والتخيل التخطيطي diagrammatic يحتوي على الكثير مما لا علاقة له بالموضوع في حين أن التصوير الفردي ينجيء إلى حد كبير غير محدد .

(*) ماساتشيو (١٤٠١-١٤٢٨) مصور إيطالي ولد بمدينة فلورنسا . ولوحاته مشهورة بألوانها وميوها إلى الاقتضاب ، وقوة المنظور فيها . . الخ .

والعلاقة الفنية بين اللون والضوء والمكان في اللوحة ليست فقط أكثر استثارة للمتعة من الصورة التخطيطية المنقوشة . وإنما هي أيضاً تفصح عن أشياء أكثر بكثير منها . وحين نكون بإزاء لوحة تسيان ، أو تنتورتو ، أو رمبرانت ، أو جويا ، فإننا - فيما يظهر - نجد أنفسنا في حضرة شخصية جوهرية . ولكن النتيجة (أو التأثير) هنا محققة بالوسائل التشكيلية المحضة ، في حين أن الطريقة التي عولجت بها الأرضيات (أو الخلفيات) نفسها تقدم لنا شيئاً أكثر من مجرد شخصية . وليس من شأن انحراف الخطوط ، والتحول عن استعمال الألوان الفعلية أن يزيدا من قيمة التأثير الجمالي فحسب ، بل هما يؤديان أيضاً إلى تضاعف القوة التعبيرية للوحة ، وذلك لأن العناصر هنا لا تخضع أو توضع في خدمة معنى معين جزئى سابق معترف به بالنسبة إلى الشخص الذى نحن بصددده (مع العلم بأن النقل الحرفى لا يمكن أن يعطينا أكثر من قطاع مستعرض في لحظة معينة) بل إنما يعاد بناؤها وتنظيمها لكي تعبر عن رؤية الفنان التخيلية لوجود الشخص بأسره (أو ككل) .

وليس ثمة سوء فهم شائع في فن التصوير كذلك الذى يقترن عادة بطبيعة الرسم . والمتأمل الذى اعتاد أن يتعرف الموضوعات بدلا من أن يدركها بطريقة جمالية ، سوف يقف بإزاء لوحات بوتشيلي أو الجريكو أو سيزان لكي يصبح قائلاً : « يا للأسف . إن المصور لم يتعلم قط كيف يرسم » . ومع ذلك فقد يكون الرسم هو موضع براعة الفنان . وقد أظهرنا الدكتور بارنز على الوظيفة الحقيقية للرسم في اللوحات . فليس الرسم وسيلة للحصول على « الصبغة » التعبيرية ، بصفة عامة ، وإنما هو بالذات قيمة خاصة في التعبير . والرسم أيضاً ليس بمثابة أداة أو وسيلة تساعد على معرفة طريق المعالم الدقيقة والتظليل المحدد ، بل إن الرسم هو ضرب من الانزعاج أو الاستخلاص *Drawing is Drawing out* بمعنى أنه استخراج لما يود الموضوع أن يقوله بصفة خاصة للمصور في تجربته المتكاملة .

ونظراً لأن التصوير هو وحدة من الأجزاء المتداخلة ، فإن كل تمييز (أو تعيين) لأى شكل خاص ، لابد من أن يدرج فى علاقة تدعيم تبادل مع سائر الوسائط التشكيلية الأخرى: كاللون ، والضوء والسطوح المكانية ، وأوضاع الأجزاء الأخرى . وهذا الإدماج (أو التكامل) قد يتضمن ، أو هو يتضمن بالفعل - من وجهة نظر الشكل الحقيقى للشيء الواقعى - ضرباً من التشويه المادى .

والرسوم التخطيطية التى تستعمل عادة لمحاكاة أى شكل خاص بكل دقة وإتقان ، لابد من أن تجيء بالضرورة محدودة فى قوتها التعبيرية . وهى إما أن تعبر عن شيء واحد فقط بأسلوب واقعى - كما يقال أحياناً - وإما أن تعبر عن كيفية عامة لشيء يمكننا عن طريقها أن نتعرف الجنس ، فنميز إنساناً ، أو شجرة ، أو قديساً ، أو أى شيء آخر كائناً ما كان . أما الخطوط « المرسومة » بأسلوب جمالى ، فإنها تحقق وظائف عديدة تقرر بتزايد ماثل فى القوة التعبيرية . وآية ذلك أنها تجسم معنى الحجم ، والمساحة ، والوضع ، والصلابة ، والحركة ، فضلاً عن أنها تسهم فى زيادة قوة سائر أجزاء الصورة الأخرى ، وتعمل على ربط جميع الأجزاء بعضها ببعض الآخر ، فتبرز قيمة الكل (أو المجموع) على صورة تعبير قوى مفعم بآيات التأثير ، ولا يمكن لأية مهارة خالصة فى الرسم أن تصنع خطوطاً تنهض بتحقيق كل تلك الوظائف ، بل على العكس إن المهارة المنعزلة فى هذا المضمار هى قمينة عملياً بأن تفضى إلى تركيب (أو إنشاء) تقوم فيه الرسوم التخطيطية بذاتها ، فتلتبس عن هذا الطريق بالقوة التعبيرية للعمل ككل . ولو أننا عدنا إلى التطور التاريخى لفن التصوير لألفينا أن تحديد الأشكال عن طريق الرسم قد تقدم بخطى ثابتة ابتداء من عملية التوضيح السار لموضوع خاص بعينه ، حتى أصبح عبارة عن علاقة بين سطوح ومزيج من الألوان المتناسقة .

والفن « التجريدى » قد يبدو بمثابة استثناء لما سبق لنا قوله عن المعنى والقوة التعبيرية . وإن البعض ليعتبر أن أعمال الفن التجريدى ليست أعمالاً فنية على الإطلاق ، على حين يؤكد آخرون أن هذه الأعمال هى ذروة الفن نفسه . وبينما أن هؤلاء يقدرون أعمال الفن التجريدى لبعدها عن التمثيل (أو التقليد) بمعناه الحرفي ، نجد أن الأولين ينكرون على تلك الأعمال كل طابع تعبيري . وفى اعتقادى أننا يمكن أن نجد حلاً لهذه المشكلة فى العبارة التى كتبها الدكتور بارنز حينما قال : « إن الإشارة إلى العالم الواقعي لا تختفى من الفن حينما تكف الصور عن أن تكون صوراً لأشياء موجودة بالفعل ، اللهم إلا إذا تصورنا اختفاء الموضوعية من العلم لمجرد أن العلماء لم يعودوا يتحدثون عن التراب والنار والهواء والماء ، وإنما أصبحوا يضعون بدلاً منها أشياء قد لا يسهل تعرفها ، كالهيدروجين ، والأكسجين ، والنيتروجين ، والكربون . . الخ . وحينما لا يكون فى وسعنا أن نجد فى لوحة ما تمثيلاً لأى موضوع معين ، فإن ما تمثله هذه اللوحة قد يكون هو تلك الكيفيات التى تشارك فيها كل الموضوعات الخاصة كاللون والامتداد والصلابة والحركة والإيقاع . . الخ . وكل الموضوعات الجزئية إنما تنطوى على هذه الكيفيات ، وتبعا لذلك فإن ما يصلح - إن صح هذا التعبير - كنموذج للماهية المراتبة لجميع الأشياء إنما يحمل - ولكن فى حالة ذوبان - تلك الانفعالات التى تولدها الأشياء الفردية على صورة أكثر تخصصاً (*) .

وقصارى القول أن الفن لا يفقد طابعه التعبيري لمجرد أنه يصوغ العلاقات القائمة بين الأشياء فى صورة مرئية ، دون أن يكشف عن الجزئيات التى « تملك » تلك العلاقات ، اللهم إلا بقدر ما يقتضيه تكوين الكل . والواقع أن من شأن كل عمل فنى أن « يجرد » ، إلى حد ما ، من السمات الجزئية

(*) « الفن فى التصوير » ص ٥٢ . والمرجع يشير إلى الدكتور بويرمير بوصفه الأصل فى هذه الفكرة .

(الخاصة) للموضوعات المعبر عنها . ولو لم يكن الأمر كذلك لكان من شأن الفن - عن طريق المحاكاة الدقيقة - أن يوهننا بحضور (أو وجود) الأشياء ذاتها . حقاً إن الموضوع الأساسى الذى يهتم به تصوير الطبيعة الصامتة لا بد من أن يكون « واقعياً » إلى أعلى درجة ، فإن هذا النوع من التصوير ينصب على مفارش المائدة ، والأوعية ، والتفاح والأوانى . . الخ . ولكن الطبيعة الصامتة التى يصورها شاردان أو سيزان تعرض أمامنا تلك المواد بلغة العلاقات القائمة بين الخطوط والسطوح والألوان ، وهى تلك العلاقات التى تتذوقها بطريقة باطنية فى صميم الإدراك الحسى . وليس من الممكن أن يعاد تنظيم هذه المواد دون قدر معين من التجريد ، ابتداء من العالم المادى . والواقع أن مجرد محاولة عرض موضوعات ذات أبعاد ثلاثة فوق سطح ذى بعددين فقط، يتطلب تجريداً من الظروف العادية التى توجد فيها تلك الموضوعات . وليس ثمة قاعدة أولية يمكن أن نحكم بالاستناد إليها إلى أى حد ينبغى لنا أن نمضى فى عملية التجريد . وإنما يصدق بالنسبة إلى العمل الفنى ذلك المثل القائل بأنه لا ينكشف معدن الشيء إلا بالاستعمال . وهناك لوحات لسيزان تمثل طبيعة صامتة يلاحظ فيها أن واحداً من الموضوعات يكاد يختفى أو يرتفع تماماً . ومع ذلك فإن الطابع التعبيرى للكل - فى نظر المتأمل صاحب العيان الجاهل - لم يضعف بسبب ذلك ، بل قد تزايد شدة وقوة . كذلك تحمل هذه اللوحات طابعاً يعده كل من ينظر إليها أمراً عادياً مألوفاً ، ألا وهو أنه ليس ثمة موضوع فى اللوحة يمكن اعتباره محمولاً ومستنداً - من الناحية المادية - إلى أى موضوع آخر . أما السند الذى يقدمه كل واحد للآخر، فهو إنما يمكن فى تضافر الجميع على إحداث الخبرة الإدراكية والتعبير عن استعداد الموضوعات للتحرك . وإن كانت مؤقتاً ثابتة أوفى حالة اتزان إنما يتزايد شدة حين يحىء التجريد فيغض النظر عن بعض الظروف الممكنة مادياً أو فى العالم الخارجى .

و «التجريد» إنما يقترن في العادة ببعض العمليات الذهنية المتمايزة . وهو متوافر بالفعل في كل عمل من الأعمال الفنية . والفارق بين التجريد في الفن والتجريد في العلم، إنما ينحصر في نوع الاهتمام وطبيعة الهدف الذي يرمى إليه كل منهما على التعاقب . ففي العلم إنما يطلب التجريد للوصول إلى تقرير حقيقي ناجع ، كذلك الذي سبق لنا تحديده ، في حين يطلب التجريد في الفن بغية الوصول إلى التعبير عن الموضوع تعبيراً قوياً . وهنا يكون وجود الفنان وتجربته عاملين هامين في تحديد ما سوف يعبر عنه ، وبالتالي فإنهما هما اللذان يعينان طبيعة التجريد الذي سيتم والمدى الذي سيصل إليه .

ولأنه لمن المسلم به في كل مكان أن الفن ينطوى على عملية اختيار أو انتقاء . وآية ذلك أنه إذا انعدم الاختيار ، أو إذا أساء الانتباه غير الموجه ، كانت النتيجة حتماً هي بمثابة خليط ممتزج لا أثر للتنظيم فيه . والمصدر الموجه لعملية الاختيار إنما هو الاهتمام . والاهتمام ميل لا شعوري — وإن كان عضوياً — نحو بعض المظاهر أو القيم الخاصة الكامنة في هذا الكون المعقد المتنوع الذي نعيش فيه . وليس في استطاعة أي عمل فني مهما كان أن ينافس بأى حال من الأحوال هذه الطبيعة المتجسمة اللامتناهية . وحين يقوم الفنان بعملية الاختيار، فإنه قد يمتضى في مسامرة منطق اهتمامه إلى حد القسوة أو العنف ، في حين نراه يمتضى على ميله الاختياري ضرباً من الازدهار أو الحسوبة في الاتجاه الذي هو منقاد إليه . والحد الوحيد الذي لا ينبغي بأى حال تجاوزه ، إنما هو ضرورة بقاء الإشارة إلى كفيات أوبنية الأشياء في صميم البيئة . وإلا فإن الفنان سوف يعمل في إطار فردي محض وعندئذ ستكون نتيجة عمله خاوية من كل معنى ، حتى ولو كانت عامرة بالألوان الزاهية والأصوات العالية . والمسافة التي تفصل بين الأشكال العلمية عن الموضوعات العينية إنما تظهرنا على المدى الذي يمكن أن تمتضى إليه الفنون المختلفة في تحقيقها للتحويلات الاختيارية التي تقوم بها ، دون أن تفقد علاقتها بالإطار

الموضوعى الذى هو محكمها أو مرجعها . والملاحظ أن اللوحات التى رسمها رنوار لنساء عاريات تثير فى نفوسنا الشعور بالبهجة أو السرور ، ولكنها لا توحى إلينا بأى معنى من معانى الدعارة أو الفجور . حقاً إن رنوار قد استبقى ، إن لم يكن قد أبرز ، تلك الصفات الشهوانية التى ينطوى عليها الجسد ، ولكنه قد جردها من ظروف الوجود المادى للأجسام العارية . ومن خلال التجريد ، وعن طريق واسطة اللون ، انتقلت الارتباطات العادية بالأجسام المكشوفة إلى مجال جديد ، فاختفت من العمل الفنى تلك المنبهات العملية التى هى بعينها هذه الارتباطات . والواقع أن من شأن الظاهرة الجمالية أن تستبعد الظاهرة الحسية (أو المادية) ، كما أن من شأن التصاعد بالكيفيات المألوفة للجسم إلى مستوى الأزهار أن يطرد التفكير الشبقى . وإذا كان ثمة تصور ينسب إلى الموضوعات قىماً ثابتة غير قابلة للتغير ، فإن هذا الرأى المسبق هو على وجه التحديد ما يريد الفن أن يحررنا منه . وحين تزول الارتباطات التقليدية ، فهناك لابد للكيفيات الباطنة للأشياء من أن تظهر إلى عالم الوجود بقوة مذهلة ونضارة لم تكن فى الحسبان .

وإذا كانت هناك مناقشات عديدة قد أثرت حول مشكلة مكانة « القبيح » فى الأعمال الفنية ، فربما كان فى استطاعتنا - فيما يبدو لى - أن نحل هذه المشكلة ، لو أننا حاولنا أن نفهمها فى ضوء هذا السياق . والشئ الذى نطلق عليه فى العادة لفظ « القبيح » إنما هو الموضوع فى ارتباطاته العادية ، أعنى تلك الارتباطات التى اعتادت أن تبدو لنا بمثابة جزء لا يتجزأ من صميم موضوع بعينه . فهذه الكلمة إذن لا تنطبق على ما هو مائل فى اللوحة أو الدراما ، والسبب فى ذلك أن ههنا تحولاً نجم عن ظهور (القبيح) فى موضوع ذى دلالة تعبيرية ، بحيث يصح أن نقول: إن الحال هنا كالحال تماماً بالنسبة إلى عرايا رنوار ، فالشئ الذى كان دميماً فى ظل ظروف أخرى ، ألا وهى الظروف العادية قد انتزع من الظروف التى كان فيها

منفراً، فلم يلبث أن تغير في صميم كيفيته عندما أصبح جزءاً من حقيقة كلية تعبيرية . وحين اتخذ هذا الشيء وضعه الحديد، فإن التباين القائم بينه وبين الدمامة التي كان عليها يخلع عليه طرافة وحيوية ، وقد يضاعف في المسائل الهامة من عمق معناه ، إلى حد لا يكاد يصدق .

وقد كان من بين الموضوعات التي أثرت حولها من قديم الزمان مناقشات عديدة في مضمار الفن الأدبي موضوع القدرة العجيبة التي تتميز بها التراجيديات (أو المأساة) من حيث إنها تترك في نفوسنا آخر الأمر إحساساً بالتوافق ، لا مجرد إحساس بالفزع(*) . وفي استطاعتنا هنا أن نورد نصاً لإحدى النظريات المتعلقة بموضوع هذه المناقشة ؛ إذ يقول صمويل جونسون : « إن بهجة التراجيديات إنما تنبع من كوننا نشعر بأنها مجرد وهم أو تخيل . ولو أننا اعتقدنا أن جرائم القتل والحياة أمور واقعية ، لما وجدنا فيها أية لذة على الإطلاق .. » . وهذا التفسير — فيما يبدو مبني على غرار تفكير الطفل الصغير حين يقول : إن الدبابيس قد أنقذت حياة الكثيرين « نظراً لأنهم لم يبتلعوها » . والواقع أن انعدام الواقعية في الحدث الدرامي إنما هو مجرد شرط سلبي لتأثير التراجيديات . ولكن القتل الوهمي لا يمكن أن يعد لهذا السبب حدثاً ساراً . وإنما الواقعية الإيجابية هنا هي أن ثمة موضوعاً خاصاً قد انتزع من سياقه الفعلي ، فلم يلبث أن اندمج في « كل » جديد بوصفه جزءاً متكاملًا منه . وهذا الموضوع حين يندرج في علاقات جديدة فإنه يكتسب تعبيراً جديداً . أعني أنه يصبح جزءاً كيفياً في تخطيط كيني

(*) إنني أميل إلى الظن بأن هذا القدر الكبير من التفكير الذي وقفه الفلاسفة على البحث عن تفسيرات بارعة لفكرة أرسطو « في التطهير » (أو الكاتاريسيس) إنما يرجع إلى إغراء الموضوع نفسه أكثر مما يرجع إلى أية براعة عقلية من جانب أرسطو . ولا موجب في نظري لتلك المعاني الكثيرة (وقد بلغت حوالى ستين أو أكثر) التي نسبها الباحثون إلى هذه الكلمة . مادام أرسطو نفسه يقول بالحرف الواحد : إن الأفراد يستسلمون للانفعالات الزائدة وإنه كما أن الموسيقى الدينية تشقى الناس عن طريق « الجنون الديني » (كالأشخاص الذين يشفون عن طريق العقاقير) فإن الأشخاص الذين يعانون من الحياء الزائد أو الشفقة الزائدة أوما إلى ذلك من الانفعالات الشديدة البائدة يطهرون عن طريق الألحان العذبة (الملوديا) . والراحة التي يستشعرونها عندئذ هي إحساس ملائم .

جديد . وهنا نجد كولفن يضيف إلى عبارة جونسون التي استشهدنا بها تعليقاً يقول فيه : « إننا إذا كنا نشعر بلذة خاصة حينما نشهد منظر المبارزة بالسيف في رواية « كما تحبها » فما ذلك إلا لأننا نشعر بأننا بإزاء وهم ، أو قصة خيالية . . » . وفي هذا التعليق أيضاً نجد أن الكاتب قد نظر إلى ظرف سلبي على أنه قوة إيجابية . ولكن « الشعور بالوهم » إن هو إلا أسلوب طائش في التعبير عن حقيقة هي في حد ذاتها إيجابية إلى أقصى حد ، ألا وهي الشعور بكل Whole متكامل يكتسب فيه حدث عارض قيمة كيفية جديدة .

ولقد رأينا عند بحثنا لفعل التعبير أن تحول فعل التصريف المباشر إلى فعل تعبير يتوقف على توافر شروط تعوق الظهور المباشر ، وتعمل على تحويله إلى مجرى آخر حيث يتأزر مع غيره من الدوافع . والصد (أو المنع) الذي يلقاه الانفعال الأصلي الغفل ليس بمثابة قمع (أو إخماد) له ؛ فإن الكبح أو الحصر - في الفن - لا يستوى مع الضغط أو القسر. والواقع أن الدافع يتعدل تحت تأثير الميول القريبية منه ، وهذا التعديل يخلع عليه معنى زائدا ، ألا وهو معنى الكل الذي أصبح منذ الآن داخلا في تكوينه . والإدراك الجمالي ينطوي على نوعين متقاربين ومتآزرين من الاستجابة ، وهذان النوعان متضمنان في تغير التصريف المباشر إلى فعل تعبير . وهاتان الطريقتان في الإخضاع والتقوية تفسران القوة التعبيرية للموضوع المدرك . وعن طريقهما يتأهل لحدث جزئي خاص أن يكف عن القيام بدور المنبه للفعل المباشر ، لكي يصبح قيمة كامنة في موضوع مدرك .

وأول هذه العوامل المساعدة هو توافر الاستعدادات الحركية التي سبق تكونها من ذي قبل . ذلك أن لدى الجراح ، وللاعب الجولف ، وللاعب الكرة ، كما لدى الراقص ، والمصور ، وعازف الكمان ، أجهزة جسمية حركية يتصرف فيها ويسيطر عليها . وبدون هذه الأجهزة لا يمكن لأي

فعل من أفعال المهارة المعقدة أن يجد سبيله إلى التحقق . والصيد غير المتمرس قد يصاب بحمى الرعونة حينما يكون قاب قوسين أو أدنى من الفريسة التي طالما تعقبها وجدّ في إثرها . والسبب في ذلك أنه لا يملك خططاً فعالة للاستجابة الحركية تكون مترقبة وعلى أهبة التحفز . وتبعاً لذلك فإن ميوله تتصارع فيما بينها ويعطل بعضها بعضاً ، فتكون النتيجة هي الاختلاط والدوار والتشويش . حقاً إن اليد المتمرسه قد تهتز أيضاً عند الصيد تحت تأثير الانفعال ، ولكن الصائد المحنك سرعان ما يتخلص من انفعاله بأن يوجه استجابته عبر مسالك ممهدة من ذى قبل ؛ فيركز عينه ويده بثبات ويصوب غداً رته بإمعان . الخ . ولو أننا تصورنا شاعراً أو مصوراً في ظروف كهذه بحيث يجد الواحد منهما نفسه على حين فجأة أمام غزال رشيق في غابة خضراء ترصعها بعض البقع الشمسية ، لكان في هذه الحالة أيضاً انحراف (أو تحول) للاستجابة المباشرة نحو بعض المسالك الفرعية أو الممرات الجانبية . فالشاعر أو المصور هنا لن يجد نفسه مستعداً لأن يصوب رصاصة نحو الفريسة . ولكنه لن يسمح لاستجابته بأن تشتت جزافاً عبر جسمه كله . وإنما ستجىء القوى الحركية المتأزرة لديه — وهي تلك القوى المستعدة بسبب ما لديها من خبرة سابقة — فتخلع في الحال على إدراكه للموقف طابعاً حاداً قوياً ، وتدمج في هذا الإدراك معاني تضي عليه ضرباً من العمق ، كما تتسبب في تنسيق كل ما هو مرئى داخل بعض الإيقاعات المناسبة .

وإذا كنا قد قصرنا حديثنا حتى الآن على النظر إلى الموضوع من وجهة نظر الفاعل، فإننا سنجد الآن أن ثمة اعتبارات مماثلة تصدق أيضاً من وجهة نظر المتأمل . ففي حالة الشخص الذي يرى اللوحة بحق ، أو يسمع الموسيقى بالفعل ، لا بد من توافر مسالك جانبية غير مباشرة للاستجابة تكون مهياة أو معدة من ذى قبل . وهذا الاستعداد الحركي يمثل جانباً كبيراً من التربيـة الجمالية في أى مجال خاص من المجالات . ومعنى هذا أنه لا بد للمرء من أن

يعرف ما الذى ينبغى له أن يتطلع إليه ، وعلى أى نحو ينبغى له أن يراه ، فإن هذه المعرفة لهى ضرب من الاستعداد الضرورى من جانب الجهاز الحركى . والجراح الماهر إنما هو ذلك الذى يقدر المهارة الفنية التى تنطوى عليها عملية بارعة يجريها بنجاح جراح آخر ، فهو يتابعها بطريقة تعاطفية ، وإن لم تكن صريحة فى صميم جسمه . والشخص الذى يعرف شيئاً عن العلاقة القائمة بين حركات عازف البيان وعملية إنتاج الموسيقى من البيان، سوف يسمع بلاشك شيئاً أكثر من كل ما قد يدركه الرجل العادى ، مثله فى ذلك كمثل العازف المتخصص عندما يؤدى بأصابعه قطعة موسيقية وهو مستغرق فى قراءة فاصل موسيقى . وليس من الضرورى أن يعرف المرء الكثير عن مزج الألوان فوق اللوحة ، أو عن لمسات الفرشاة التى تنقل الأصباغ الملونة إلى القماش لكى يتمكن من رؤية اللوحة فى التصوير . ولكن من الضرورى أن تكون لديه مسالك استجابة حركية محددة من ذى قبل ، وهذه ترجع فى جانب منها إلى التكوين الفطرى ، وفى الجانب الآخر منها إلى التربية من خلال الخبرة . وقد يثار الانفعال لدى المتأمل ، دون أن تكون له علاقة بفعل الإدراك ، كما قد يثار الانفعال لدى الصائد حينما تستبد به حمى الرعونة . وقد لا نبالغ إذا قلنا: إن الانفعال الذى يفتقر إلى المسالك الحركية اللازمة للفعل لن يلبث أن يفقد اتجاهه الصحيح فيبعث الاضطراب فى الإدراك ويتسبب فى تشويهه أو انحرافه .

بيد أنه لا بد من توافر شيء آخر يحىء فيتصافر مع الخطوط الحركية المحددة للاستجابة ، والشخص الذى لا عهد له بالمسرح قد يبدى استعداداً أثناء التمثيل للمساهمة الفعلية فى الرواية بالتدخل فى مجرى الأحداث فيما يحاول مثلاً أن يأخذ بيد البطل ، أو يعمل على هزيمة الوغد ، كما يفعل عادة فى الحياة الواقعية . ولكن مثل هذا الشخص لا يكون عندئذ قد شاهد المسرحية . أما الناقد الفنى الذى تشبع بالفن المسرحى، فإنه قد يدع لأساليبه المتدربة فى

الاستجابة التكنيكية - وهى فى نهاية الأمر مجرد أساليب حركية - مهمة السيطرة عليه والتحكم فيه ، لدرجة أنه حين يدرك براءة كيف تحدث الأمور ، فإنه قد لا يحفل كثيراً بما هو معبر عنه . أما العامل الآخر الذى لا بد من توافره لكى يكون العمل الفنى معبراً بالنسبة إلى مدركه ، فهو المعانى والقيم المنزعة من الخبرات السابقة على شريطة أن تستغل تلك الخبرات بالطريقة التى تجعلها تمتزج بالكيفيات المعروضة فى العمل الفنى بطريقة مباشرة . وإذا لم يحقق ضرب من التوازن بين الاستجابات التكنيكية من جهة ، ومثل هذه المواد المزورة الثانوية من جهة أخرى ، فإن هذه الاستجابات تظل تكنيكية محضة لدرجة أن القوة التعبيرية للموضوع تكاد تنحصر فى دائرة ضيقة إلى أبعد الحدود . وأما إذا لم تندمج المواد المساعدة المستخلصة من الخبرات السابقة اندماجاً مباشراً مع الكيفيات المميزة للقصيدة أو اللوحة فإنها لا بد عندئذ من أن تظل مجرد إيجاءات خارجية دخيلة ، فلا تكون جزءاً من صميم القوة التعبيرية للموضوع ذاته .

وإذا كنا قد تجنبنا استعمال كلمة « ارتباط » أو « تداع » فذلك لأن علم النفس التقليدى يفترض أن كلا من المواد الارتباطية واللون أو الصوت المباشر الذى يستحضرها إلى الذهن إنما يظل منفصلاً عن الآخر . ومعنى هذا أن النظرية السيكلوجية التقليدية لا تسلم بإمكان قيام انصهار أو امتزاج تام بينهما ، بحيث يندمج الاثنان كعضوين أو جزأين فى كل واحد . فهذه النظرية السيكلوجية تقرر أن الكيفية الحسية المباشرة شئ ، وأن الفكرة أو الصورة التى تستدعيها أو توحى بها هى عنصر ذهنى متميز عنها تماماً . والنظرية الحالية التى تستند إلى هذه النظرة السيكلوجية ترفض التسليم بإمكان حدوث تداخل بين الموحى والموحى به ، بحيث يكون الاثنان وحدة تضمن فيها الكيفية الحسية الراهنة نصاعة الإدراك ، بينما توفر فيها المواد المستحضرة (العناصر المسترجعة) المضمون والعمق

والقضية التي تثيرها هذه المسألة قد تكون أكثر خطورة بالنسبة إلى فلسفة الجمال مما قد يبدو لأول وهلة ؛ ذلك أن مشكلة العلاقة الموجودة بين المادة الحسية المباشرة من جهة ، وتلك العناصر المتحدة معها بسبب الخبرات السابقة من جهة أخرى ، إنما هي مشكلة هامة تمضى إلى صميم القوة التعبيرية للموضوع . وقد كان من نتائج عجز الكثيرين عن التحقق من أن ما يحدث هنا ليس مجرد « ارتباط » خارجي، إنما هو تكامل باطنى حقيقى ، أن ظهرت نظريتان متعارضتان فى تصور طبيعة التعبير ، وكل نظرية منهما قد جانبت الصواب كالأخرى سواء بسواء . والنظرية الأولى تقرر أن الطابع التعبيرى « الجمالى » يرجع إلى الكيفيات الحسية المباشرة ، وأن كل ما يتخلف عن طريق الإيحاء إنما تقتصر مهمته على جعل الموضوع أكثر تشويقاً ، دون أن يصبح جزءاً لا يتجزأ من صميم وجوده الجمالى . وأما النظرية الثانية فهي تتخذ موقفاً معارضاً تماماً للنظرية الأولى ، لأنها تنسب « القوة التعبيرية » برمتها إلى العناصر المرتبطة بالموضوع .

ونظراً لما تتصف به الخطوط من قوة تعبيرية بوصفها خطوطاً ، فقد اتخذ البعض من هذه الحقيقة دليلاً على أن الكيفيات الحسية فى حد ذاتها وبذاتها قيمة جمالية ، وربما كان فى وسعنا أن ننظر إلى الوضع الحقيقى للخطوط ، فتتخذ منه محكاً لاختبار صحة هذه النظرية . وهنا نجد أن للأنواع المختلفة من الخطوط — سواء أكانت مستقيمة ، أم منحنية أفقية أم رأسية (بالنسبة إلى الخطوط المستقيمة) دائرية أم متعرجة (بالنسبة إلى الخطوط المنحنية) — كيفيات جمالية مباشرة مختلفة . وهذه الحقيقة هى بلاشك حقيقة يقينية لا نزاع فى صحتها . ولكن النظرية التى نحن بصدددها تزعم أن القوة التعبيرية الخاصة التى تمتاز بها تلك الخطوط يمكن أن تفسر دون أدنى إشارة إلى أى شئ يتجاوز الجهاز الحسى المتضمن فيها بطريقة مباشرة . وأصحاب هذه النظرية يقررون أن جفاف الخط المستقيم وجوده إنما يرجعان إلى أن

العين أثناء الرؤية تميل إلى تغير الاتجاه والحرك عبر خطوط مستقيمة ، وبالتالي فإن التجربة المترتبة على مثل هذه الرؤية لابد من أن تبنى غير سارة . أما الخطوط المنحنية - على العكس - فإنها خطوط ملائمة ؛ لأنها تطابق الميول الطبيعية لحركات العين نفسها .

ومن المسلم به أنه يحتمل أن يكون لهذا العامل دخل ما فى الطابع السار ، أو الذى تتصف به التجربة . ولكن هذه الحقيقة لاتكاد تمس من قريب أو بعيد مشكلة الطابع التعبيرى أو القوة التعبيرية . والواقع أنه إذا كان من الممكن عزل الجهاز البصرى فى التشرىح ، فإن هذا الجهاز لا يودى وظائفه فى حالة عزله أو انفصاله . وآية ذلك أن العين تعمل بالاشتراك مع اليد فى السعى نحو الأشياء ، واكتشاف سطوحها ، وتوجيه المعالجة اليدوية للأشياء ، وتحديد اتجاهات الحركة . . وثمة واقعة أخرى تترتب على هذه الحقيقة ألا وهى أن الكيفيات الحسية التى ترد إلينا عن طريق الجهاز البصرى سرعان ما ترتبط فى نفس الوقت بتلك الكيفيات الأخرى التى ترد إلينا من الموضوعات المختلفة عبر ضروب النشاط الجانبية أو الإضافية التى نقوم بها . فالاستدارة التى نراها هى استدارة الأجسام الكروية ، والزوايا التى نراها ليست مجرد نتيجة لتحولات فى حركات العين ، إنما هى خواص تميز الكنب والصناديق التى نمسكها بأيدينا ، والمنحنيات هى قوس السماء وقباب المباني ، والخطوط الأفقية إنما ترى كامتداد أو حدود الأشياء المحيطة بنا . وهذا العامل يتدخل فى كل استعمال للعين بشكل مستمر ودون انقطاع ، لدرجة أنه لا يمكن نسبة كيفيات الخطوط التى نختبرها عن طريق الإبصار إلى فعل العينين وحدهما .

وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول : إن الطبيعة لاتقدم لنا خطوطاً منزلة أو قائمة بذاتها ، بل إن الخطوط على نحو ما ندركها فى التجربة هى خطوط لموضوعات ، أو حدود لأشياء . وهى تحدد الأشكال التى نعرف بها

فى العادة سائر الموضوعات المحيطة بنا ، وتبعاً لذلك فإن الخطوط - حتى حينما نحاول أن نتجاهل كل ما عداها وأن نتفرس فيها بمعزل عن أى شىء آخر - إنما تحمل معانى الموضوعات التى كانت هنا بمثابة الأجزاء المكونة ، فهى تعبر عن المناظر الطبيعية التى سبق لها أن حددتها أو وصفتها لنا . وبينما الخطوط تعين حدود الموضوعات وتحدد معالمها ، نجد أنها تجمع بين الموضوعات وتربط بينها أيضاً ، ولو تصورنا شخصاً اصطدم بركن بارز يروزاً حاداً لأمكن أن نتصور كيف يقدر مثل هذا الشخص مدى صلاحية اللفظ الذى يصف الزاوية بأنها « حادة » . أما الموضوعات التى تنطوى على خطوط منتشرة انتشاراً واسعاً ، فإنها تبدو لنا مفتوحة تفتحاً خفيفاً حتى إننا لنقول عنها إنها « منفرجة » (*) ومعنى هذا أن الخطوط تعبر عن الأساليب أو الطرق التى بها تؤثر الأشياء بعضها فى بعض ، وتؤثر فيها نحن أيضاً ، أعنى تلك الطرق التى يتسنى من خلالها للموضوعات حينما تعمل معاً أن يقوى بعضها بعضاً . وأن يتداخل بعضها مع بعض . ولهذا السبب فإن الخطوط قد تكون متذبذبة ، أو مستقيمة ، أو منحرفة ، أو ملتوية ، أو هائلة ، ولهذا السبب أيضاً ، فإنها تبدو فى الإدراك المباشر وكأن لها قوة تعبيرية أخلاقية . وقد تكون الخطوط وثيقة الصلة بالأرض أو طموخة تتطلع نحو السماء ، ودودة حميمة أو متباعدة باردة ، جذابة مستميلة أو حادة منفرة . فهى تحمل معها (فى كل هذه الحالات) خواص الموضوعات نفسها .

ولاسبيل إلى التخلص من الخواص المميزة للخطوط حتى فى تجربة يحاول فيها عزل خبرة الخطوط عن كل ما عداها . والواقع أن خواص الموضوعات التى تحددها الخطوط والحركات التى تربط بينها ، لهى رابضة إلى أبعد الحدود فى أعماقها . وهذه الخواص إنما هى أصدااء

(*) يلاحظ أن الكلمة الإنجليزية هنا لا تشير إلى انفراج الزاوية فقط . بل هى قد تشير أيضاً إلى غلاظة العقل أو سخافة التفكير . (المترجم)

لخبرات عديدة لا حصر لها ، وهى تلك الخبرات التى نكون فيها مشغولين بالموضوعات للدرجة أننا لا نكاد نفطن إلى الخطوط من حيث هى كذلك . وهكذا تصبح الخطوط المختلفة والعلاقات المختلفة بين الخطوط محملة لاشعورياً بكل القيم التى نتجت عما سبق لها تحقيقه فى خبرتنا خلال احتكاكنا بالعالم المحيط بنا . وليس ثمة سبيل لفهم القوة التعبيرية للخطوط والعلاقات المكانية فى فن التصوير على أى أساس آخر .

أما النظرية الثانية فهى تنكر أن تكون للكيفيات الحسية المباشرة أية قوة تعبيرية بدعوى أن الحواس لاتصلح إلا كمجرد موصل خارجى تنتقل إلينا عن طريقه بعض المعانى الأخرى . وقد أفاضت فرون لى Vernon Lee — وهى نفسها فنانة ذات حساسية مرهفة لانزاع فيها — فى شرح هذه النظرية بطريقة متماسكة متسقة ، وعلى نحو يذكرنا من بعض الوجوه بالنظرية الألمانية القائلة بالتقمص الوجدانى Empathy وإن كانت قد تجنبت الفكرة التى تذهب إلى أن إدراكنا الجمالى هو إسقاط نخلع فيه على الموضوعات محاكاة باطنية لخواصها أو مميزاتاها ، وكأننا نقوم بعملية تمثيل درامى للموضوعات عندما نتطلع إليها . ولكن هذه النظرية — بدورها — لاتخرج عن كونها مجرد ترجمة إحيائية Animistic للنظرية الكلاسيكية القائلة بالتمثيل . والفن فى نظر « فرون لى » — كما هو الشأن أيضاً بالنسبة إلى طائفة

أخرى من الباحثين فى مجال الدراسات الجمالية — إنما يعنى مجموعة من الفاعليات (أوضروب) النشاط التى تضم على التعاقب أفعالا تسجيلية وتركيبية ، ومنطقية ، واتصالية (أوموصلة) ، وليس فى الفن نفسه أى عنصر جمالى . وإنما تصبح منتجات الفنون ذات طابع جمالى ، استجابة لرغبة أخرى مختلفة تماماً ، رغبة ذات أسباب خاصة ومعيار خاص وصيغة أمره خاصة . . . « وهذه الرغبة المختلفة تماماً » إنما هى الرغبة فى الأشكال ، وهى رغبة تنشأ بسبب الحاجة إلى إشباع العلاقات المتجانسة فيما بين ضروب التخيل الحركى الموجودة لدينا . وتبعاً لذلك فإن الكيفيات الحسية المباشرة

كتلك التى ينطوى عليها اللون والنغم ، هى مما لا علاقة له بالواقعة الجمالية . وإنما يتحقق إشباع الحاجة إلى الأشكال حينما يحىء خيالنا الحركى فيعيد النشاط والقوة إلى « العلاقات » المتضمنة فى الموضوع ، كما هو الشأن مثلا بالنسبة إلى ذلك التنظيم المروحي لخطوط التلال حين تتلاقى فى نقطة واحدة بصورة حادة ، أو حين تبدو من بعيد كخطوط فى الأفق تتوالى بصورة رائعة ، وكأنما تتجمع فى لحظات على شكل قمم حادة ، وتهبط إلى أسفل لكيلا تلبث أن تندفع إلى فوق من جديد على شكل منحنيات مقعرة طويلة سريعة .

وأصحاب هذه النظرية ينكرون على الكيفيات الحسية ككل طابع جمالى ، لأنهم يرون أنها — على العكس من العلاقات التى نقيمها نحن بالفعل — مفروضة علينا ، فضلا عن أنها تميل إلى إغراقنا أو استغراقنا . وليس المهم هو ما نتقبله ، بل المهم هو ما نعمله ، ومعنى هذا أن الأمر الجوهرى من الناحية الجمالية إنما هو نشاطنا الذهني نفسه حين ننطلق ونرتجل ونعود إلى نقطة البدء ونستمسك بالماضى ونعمل على مواصلته أو استمراره ، أعنى حركة الانتباه إلى الخلف وإلى الأمام ، حين تنفذ هذه الأفعال عن طريق آليات التخيل الحركى . والعلاقات التى ترتب على هذه العمليات هى التى تحدد « الشكل » وليس الشكل بأكمله سوى مسألة علاقات ، وإذن فإن العلاقات هى التى تحول ما كان يمكن أن يظل مجرد تجاور أو تتابع لا معنى له بين الإحساسات المختلفة إلى حقائق ذات دلالة تذكرها وتتعرفها حتى حين تكون الإحساسات المركبة لها قد استحالت إلى مجرد أشكال . والنتيجة التى ترتب على هذه العملية هى « التقمص الوجداني » بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة . والتقمص الوجداني « لا ينصب أولا وبالذات على الحالة الوجدانية أو الانفعال ، بل على الظروف الدينامية التى تدخل فى صميم الانفعالات والحالات الوجدانية وتستمد أسماءها منها » . وإذا كانت هناك ضروب مختلفة من الدراما تتكون

من امتزاج الخطوط والمنحنيات والزوايا ، فإن هذه الضروب المختلفة من الدراما لا تحدث من الرخام أو المادة الملونة التى تجسم الأشكال المتأملّة ، بل هى تحدث فى أنفسنا نحن فقط بغير . ولما كنا نحن هنا الممثلين الوحيدين الحقيقيين فإن من الطبيعى أن تؤثر فىنا دراما الخطوط العاطفية ، سواء أكان ذلك بتعزيد حاجتنا وعاداتنا الحيوية أم بتعطيلها وإحباط مساعيها . (الكلمات بالحروف الرقعة هنا ليست فى النص الأصيل) .

والنظرية التى نحن بصددّها هنا هى بلاشك ذات دلالة خطيرة من حيث إنها تمضى إلى النهاية فى فصلها للحس عن العلاقات ، والمادة عن الصورة ، والجانب الفاعل عن الجانب القابل ، فتعزل مراحل التجربة بعضها عن بعض ، وتقدم لنا تقريراً منطقياً عما يحدث عندما تتم هذه العملية الانفصالية . ونحن نرحب بهذا الاعتراف من جانب أصحاب هذه النظرية بالأدوار التى تضطلع بها العلاقات والنشاط الذاتى بصفة عامة (مع ملاحظة أن أى نشاط من جانبنا هو على الأرجح مشروط فسيولوجياً بوسائط الآليات الحركية) خصوصاً وأن هذه النظرية تعارض سائر النظريات التى لا تعترف إلا بالكيفيات الحسية على نحو ما هى متقبلة ومعانة بطريقة سلبية . ولكن نظرية تقلد اللون فى التصوير على أنه أمر لا يعتد به ، أو تزعم أن الألوان فى الموسيقى هى مجرد أشياء تبسط فوقها العلاقات الجمالية ، هى فى رأينا نظرية لا تكاد تحتاج إلى دحض أو تفنيد .

والنظريتان اللتان أتينا على نقدهما ، إنما تكمل الواحدة منهما الأخرى . ولكن لا سبيل إلى بلوغ الحقيقة فى مضمار النظرية الجمالية عن طريق إضافة « آلية » نضم فيها إحدى النظريتين إلى الأخرى . والواقع أن القوة التعبيرية التى يمتاز بها الموضوع الفنى إنما ترجع إلى أنه ينطوى على تداخل كامل تام للمواد المتقبلة والمواد الفاعلة . وهذه الأخيرة تضمن إعادة لتنظيم المادة المحصلة من الخبرة الماضية . والملاحظ فى عملية التداخل أن هذه العناصر

ليست مضافة عن طريق الارتباط الخارجى ، كما أنها ليست مجرد طبقة سطحية توضع فوق الكيفيات الحسية . وإنما تتمثل القوة التعبيرية للموضوع كحصىلة أو ثمرة للامتزاج التام الذى يتم بين ما نتقبله ونعانيه من جهة ، وما يجلبه نشاط إدراكنا المنتبه إلى ما يرد إلينا عن طريق الحواس من جهة أخرى .

وهنا يجدر بنا أن نلاحظ أهمية الإشارة إلى التعصيد والتأييد الذى يلقاه الفن من جانب حاجتنا وعاداتنا العضوية . ولكن هل تكون هذه الحاجات والعادات صورية محضة ؟ هل يمكن إشباعها من خلال العلاقات وحدها ؟ . أو تراها فى حاجة إلى مواد تقتات بها كاللون أو الصوت ؟ الظاهر أن هذا الرأى الأخير هو ما تسلم به فرنون لى ضمناً حينما تستطرد فتقول : « إن الفن أبعد ما يكون عن أن يحررنا من الإحساس بالحياة الواقعية ، فإنه يقوى ويوسع لدينا حالات الصفاء النفسى ؛ تلك الحالات التى لا نكاد نجد لها فى حياتنا العملية العادية سوى نماذج نادرة ضئيلة مختلطة . . » ونحن نوافق على هذا الرأى تماماً ، ولكننا نلاحظ أن الخبرات التى يزيد الفن من عمقها واتساعها لا توجد فى داخلنا فقط ، فضلاً عن أنها ليست بمثابة علاقات مستقلة عن المادة . وإذا كان ثمة لحظات يكون فيها المخلوق حياً كأقوى ما تكون الحياة ، هادئاً كأعمق ما يكون الهدوء ، مركزاً كأشد ما يكون التركيز ، فتلك هى لحظات التفاعل التام مع البيئة حين تكاد المواقف الحسية تبرز امتزاجاً تاماً مع العلاقات . وما كان الفن ليوسع من نطاق التجربة لو أنه كان عامل نكوص يودى إلى ارتداد الذات نحو الذات ، وما كان للتجربة المترتبة على مثل هذا الارتداد أن تكون ذات صبغة تعبيرية بأى حال .

والحق أن كلتا النظريتين اللتين ذكرناهما تفصل المخلوق الحى عن العالم الذى نعيش فيه ، على حين أن الكائن لا يحيا إلا بفضل تفاعله مع سلسلة طويلة من الفاعليات والقابليات المتصلة ، وهى تلك الآليات التى يقسمها

علم النفس إلى نشاط حركي ونشاط حسي . والنظرية الأولى إنما تجد في النشاط العضوي المنفصل عن أحداث العالم ومشاهده علة كافية لتفسير الطبيعة التعبيرية لبعض الإحساسات ، وأما النظرية الثانية فإنها تحصر العنصر الجمالي « في نفوسنا فقط » نظراً لما لدينا من قدرة على تنظيم العلاقات الحركية على صورة « أشكال » ولكن عملية الحياة عملية متصلة مستمرة ، وهي لا تتصف بهذا الاستمرار أو الاتصال إلا لأنها عملية متجددة بلا انقطاع تؤثر فيها على النيئة ، وتتأثر بها ، ونقيم فيها علاقات بين ما نحققه ونعمله من جهة ، وما نعانيه ونتقبله من جهة أخرى . ولهذا فإن التجربة إنما تقوم بالضرورة على التجميع أو التراكم ، كما أن موضوعها إنما يكتسب قوة تعبيرية بفضل هذا الاستمرار التجميعي . وهكذا يصبح العالم الذي سبق لنا اختباره جزءاً لا يتجزأ من الذات التي تفعل وتتفعل ، أو تؤثر وتتأثر بالخبرة الجديدة . ولو أننا نظرنا إلى الأشياء والأحداث المختبرة في مناسبتها المادية ، أو ملاساتها الطبيعية لوجدنا أنها تنقضي وتزول ، ولكن شيئاً من دلالتها أو قيمتها يظل باقياً مختزناً بوصفه جزءاً متكاملًا من الذات . ومن خلال العادات التي كونها لأنفسنا في تعاملنا مع العالم، يصبح العالم موطناً مألوفاً لنا . وهكذا يصبح العالم وطناً لنا . والوطن هو جزء من صميم تجربتنا .

وهنا تساءل : كيف يمكن إذن لموضوعات التجربة أن تتحامى عن كل طابع تعبيرى ؟ والرد على هذا التساؤل أن بلادة الشعور ، وتخدر الإحساس ، قد يخفيان عنا هذه القوة التعبيرية حينما يقمان حول الموضوعات قشرة صلبة جامدة . والواقع أن الألفة تؤدي إلى عدم الاكتراث ، كما أن الآراء المسبقة كثيراً ما تعميّننا عن الرؤية الحقيقية ، ثم يجيء الغرور فلا نعرف كيف ننظر خلال المنظار المقرب من الناحية الصحيحة ، وبالتالي فإنه يهون من الدلالة الحقيقية للموضوعات ، لكي يضخم الأهمية المزعومة

للذات . أما الفن فإنه يزيح الغطاء (أو الأغطية) التي تخفي القوة التعبيرية لموضوعات الخبرة ، وهو يوقظنا من سبات الروتين ، ويسمح لنا بأن نتناسى ذواتنا حين نجد أنفسنا مستغرقين في لذة اختبار العالم المحيط بنا ، عما فيه من كفايات متنوعة وأشكال مختلفة . والفن أيضاً يحتجز كل ظل من ظلال « التعبيرية » قد يلتقي به في الموضوعات ، لكي ينظم هذه الموضوعات في خبرة جديدة من خبرات الحياة .

ولما كانت موضوعات الفن ذات صبغة تعبيرية ، فإنها تضطلع أيضاً بمهمة النقل أو التوصيل . ولسنا نغني بذلك أن الإعلام ، أو الإيصال إلى الآخرين هو كل ما يقصد إليه الفنان ، وإنما نغني أنه النتيجة التي تترتب على عمله . فإن العمل الفني لا يحيا في اتصال حقيقي إلا حين يعمل في صميم خبرات الآخرين . وحين يرغب الفنان في أن ينقل إلى الآخرين رسالة خاصة ، فإنه عندئذ إنما ينزع نحو تحديد القوة التعبيرية لعمله بقصرها على الآخرين ، كما هو الشأن مثلاً حين يود أن ينقل إلى الآخرين درساً أخلاقياً أو حين يرغب في أن يولد لديهم إحساساً بمهارته الخاصة . وأما الفنانون الذين يملكون حقاً شيئاً جديداً يريدون أن يذيعوه على الآخرين ، فهؤلاء بالضرورة لا يكثرثون بالاستجابة المباشرة للجمهور النظارة أو المستمعين ، ولكنهم يشعرون في قرارة نفوسهم شعوراً عميقاً بأنهم ماداموا لا يملكون سوى أن يقولوا ما ينبغي لهم أن يقولوه ، فإن العيب لا يمكن أن يكون عيب إنتاجهم ، بل هو عيب أولئك الذين يملكون أعيناً ولكنهم لا يرون ، ويملكون آذاناً ولكنهم لا يسمعون . وليس ثمة علاقة على الإطلاق بين قابلية الإيصال أو النقل أو الإعلام من جهة ، ودرجة الشهرة أو الرواج أو الانتشار من جهة أخرى .

وحينما ننعم النظر فيما قاله تولستوى عن العدوى المباشرة(*) بوصفها

(*) كان تولستوى يقول: إن الفن نشاط بشري يقوم فيه المرء بتوصيل عواطفه إلى الآخرين بطريقة شعورية إرادية مستعملاً في ذلك بعض العلامات الخارجية . ومثل صدق العمل الفني عند تولستوى هو مدى انتشاره عن طريق العدوى ، بحيث إنه كلما كانت العدوى أقوى كان الفن أصدق فناً ، كائناً ما كان موضوعه أو مضمونه . (المترجم)

محكما للقيمة الفنية، فإننا لانملك سوى القول بأن الجانب الأكبر منه بعيد عن الصواب . أما ما قاله عن نوع المادة التي يمكن توصيلها أو نقلها إلى الآخرين ، فهو تحديد ضيق لايسعنا سوى أن نرفضه ، ولكننا لو تصورنا الفترة الزمنية بشيء من الاتساع لكان في وسعنا أن نقول: إنه هيات لأي إنسان أن يكون بليغاً اللهم إلا إذا وجد إنسان يهتز لكلماته حين ينصت إليها . وهؤلاء الذين يتأثرون أو يهتزون ، يشعرون — كما يقول تولستوى — بأن ما يعبر عنه العمل هو شيء طالما ودُّوا هم أنفسهم لو أنهم استطاعوا أن يعبروا عنه . والفنان — في الوقت نفسه — إنما يعمل من أجل خلق جمهور من النظارة أو المستمعين يمكنه أن يتواصل معهم . وهكذا نخلص إلى القول بأن الأعمال الفنية هي الوسائط الوحيدة لتحقيق تواصل تام لايعوقه شيء بين الإنسان وأخيه الإنسان ؛ تواصل حقيقي يتم في نطاق عالم مليء بالهوات والأسوار التي تحد من كل صبغة جماعية مشتركة قد تأخذها التجربة .

الفصل السادس

المادة والصورة

لما كانت موضوعات الفن تعبيرية ، فإنها تعد بمثابة لغة ، إن لم تكن لغات عديدة . والواقع أن لكل فن واسطته (أو أداته) الخاصة ، وهذه الواسطة مجعولة لتلائم لوناً خاصاً من التوصيل أو النقل . وكل واسطة تنبئنا بشيء لاسبيل إلى الإفصاح عنه بلسان آخر إفصاحاً جيداً مكتملاً . وقد عملت حاجات الحياة اليومية على إعطاء نوع معين من أنواع الاتصال — ألا وهو القول — أهمية عملية قصوى . وهذه الحقيقة — لسوء الحظ — قد أدت إلى ظهور فكرة شعبية مؤداها أن المعاني المعبّر عنها في العجالة والنحت والتصوير والموسيقى ، هي ما يمكن ترجمته إلى ألفاظ دون أدنى خسارة أو بخسارة طفيفة . ولكن الحق أن كل فن إنما ينطق بلهجة خاصة تنقل ما لاسبيل إلى الإفصاح عنه بأية لغة أخرى ، وإن كانت هذه اللهجة تظل دائماً على ما هي عليه .

واللغة إنما توجد حين يكون في الإمكان الاستماع إليها كما أن في الإمكان التحدث بها . ومعنى هذا أن السامع أو المنصت هو شريك لا غنى عنه . وكذلك لا يكون العمل الفني تاماً أو مكتملاً إلا حين يعمل في خبرة أشخاص آخرين غير صاحبه (أو ذلك الذي أبدعه) ، ولهذا فإن اللغة تتضمن ما يسميه المناطق باسم العلاقة الثلاثية . فهناك المتكلم ، والشئ المنطوق به ، والسامع أو الشخص الذي يوجه إليه الحديث ؛ والموضوع الخارجي — ألا وهو الإنتاج الفني — إنما هو حلقة الاتصال بين الفنان والجمهور . وحتى حين يعمل الفنان في عزلة ، فإن هذه العناصر الثلاثة لا بد من أن تظل قائمة ؛ ذلك أن العمل موجود في حالة تقدم مستمر والفنان نفسه ملزم بأن يضع نفسه

موضع الجمهور المتقبل . وليس فى وسع الفنان أن يتكلم اللهم إلا حين يروق له عمله . فيكون مثله كمثل شخص ينصت أو يستمع من خلال ما يدركه إدراكاً حسياً، وهو يلاحظ ويفهم كما قد يلاحظ أو يفسر أى شخص ثالث . ومما يروى فى هذا الصدد عن « ماتيس » أنه قال : « حينما يتم الفراغ من الرسم للوحة ، فإنها تبدو عندئذ كالمولود الجديد . والفنان نفسه فى حاجة إلى بعض الوقت حتى يتسنى له أن يفهمها . . » ومعنى هذا أنه إذا أراد المرء أن يدرك معنى اللوحة ، فلا بد له من أن يعيش فيها ، كما نعيش عادة مع الطفل حتى نفهم سر وجوده .

وكل لغة — كائنة ما كانت أدواتها (أو واسطتها) تتضمن مادة وصورة ، أعنى أنها تنطوى على عنصرين : ما يقال ، وكيف يقال . والمشكلة الكبرى التى تثار بخصوص المادة والصورة هى هذه : هل يمكن القول بأن المادة تأتى أولاً وكأنما هى حقيقة جاهزة معدة من ذى قبل ، ثم يأتى بعدها البحث عن الصورة أو اكتشاف الصورة التى يمكن أن تتجسمها تلك المادة ؟ أو هل ينبغى لنا أن نقول: إن كل الجهد الإبداعى الذى يقوم به الفنان هو محاولة من أجل تشكيل المادة بحيث تصبح فعلاً بمثابة الجوهر الحقيقى للعمل الفنى ؟ وليس من شك أن هذه المشكلة التى نحن بصددتها إنما هى مشكلة عميقة بعيدة المدى ، فضلاً عن أن الحل الذى نقدمه لها سيكون هو الكفيل بالفصل فى مسائل أخرى كثيرة هى موضوع خلاف فى ميدان النقد الجمالى ؛ فهل نقول: إن ثمة قيمة جمالية تنطوى عليها المواد الحسية ، وأخرى تنطوى عليها الصورة التى تجعل هذه المواد معبرة ؟ هل نقرر أن كل الموضوعات صالحة للمعالجة الجمالية ، أو نقول بأن طائفة قليلة منها فقط هى التى يمكن تخصيصها لهذا الغرض نظراً لما تتمتع به من طابع ذاتى خاص يجعل منها موضوعات سامية ؟ هل نعد « الجمال » اسماً آخر يشير إلى الصورة الهابطة من الخارج — كما لو كانت ماهية متعالية — على المادة ، أو نقول: إن الجمال اسم يشير

إلى الكيفية الجمالية التي تظهر حينما تم تشكيل المادة بحيث تصبح معبرة تعبيراً كافياً؟ هل نقرر أن الصورة - بمعناها الجمالي - هي شيء يميز منذ البداية عالماً خاصاً من الموضوعات ، فيفردها على حدة بوصفها وحدها الصورة الجمالية ، أو نقول: إن الصورة هي الاسم المجرد الذي نطلقه على كل ما يظهر إلى عالم الوجود حينما تصل الخبرة إلى تمام ترقبها أو نهاية تطورها؟ كل تلك أسئلة كانت متضمنة في المناقشات التي تعرضنا لها في الفصول الثلاثة السابقة . وقد أجبنا عنها ضمناً خلال أحاديثنا السالفة . ولو أننا تصورنا الإنتاج الفني على أنه « تعبير عن الذات » واعتبرنا الذات شيئاً مكتملاً منطقياً على نفسه في حالة انفصال أو عزلة، لكان من الطبيعي إذن أن نفصل المادة عن الصورة ؛ وذلك لأن الصورة التي ترتديها الذات حين تكشف عن نفسها لابد من أن تكون - بحكم هذا الافتراض الضمني - خارجية بالنسبة للأشياء المعبر عنها . وهذا الطابع الخارجي لابد أن يظل قائماً ، أياً ما كان الشيء الذي نعده صورة والشيء الذي نعده مادة (من بينهما) . ولكن من الواضح أيضاً أننا لو قلنا: إنه ليس ثمة تعبير عن الذات وليس ثمة لعب حر تقوم به الفردية ، فإن الناتج الفني لن يكون بالضرورة سوى مجرد نموذج ، أو مثال يندرج تحت جنس أو نوع . وبالتالي فإنه سيكون مفتقراً إلى النضارة والأصالة اللتين لا تتوافران إلا في الأشياء ذوات الطابع الفردي المستقل . وهنا نجد أنفسنا بإزاء نقطة هامة يمكننا أن نقرب مشكلة الصلة بين الصورة والمادة ابتداء منها .

والواقع أن المادة التي يتركب منها أي عمل فني إنما تنتمي إلى العالم المشترك أكثر مما تنتمي إلى الذات الفردية ، ومع ذلك فإن في الفن تعبيراً عن الذات لأن الذات تتمثل تلك المادة بطريقة خاصة متميزة ، لكي تعاود إخراجها إلى العالم المشترك في صورة يكون من شأنها بناء موضوع جديد . أما هذا الموضوع الجديد فإنه قد يؤدي بدوره إلى إحداث عمليات مماثلة ؛

إذ يقوم أولئك الذين يدركونه بإعادة بناء المواد القديمة المشتركة ، أو يعمدون إلى إعادة خلقها من جديد . حتى إذا ما مرّ حين من الزمن لا يلبث هذا الموضوع الجديد أن يتوطد كجزء من العالم المعترف به ، وعندئذ نراه يكتسب طابعاً « كلياً » . والمادة التي يعبر عنها لا يمكن أن تكون شيئاً ذاتياً خاصاً ، اللهم إلا إذا كان صاحبها نزيباً لأحد مستشفيات الأمراض العقلية . وإنما الفردي هو « الأسلوب » الذي يصطنعه المرء في التعبير عن تلك المادة ، فإذا كان الإنتاج عملاً فنياً ، جاء الأسلوب شيئاً فريداً لا مثيل له . وحينما تكون طريقة الإنتاج هي هي بعينها دائماً ، فإننا نكون بإزاء عمل آلى ، وما يقابل هذا النوع من الإنتاج في مضمار الظواهر الجمالية إنما هو العمل الأكاديمي . وإذا كان الطابع المميز للعمل الفني هو أنه نسيج وحده ، فذلك لأن الطريقة التي تعالج بها المادة العامة (أو العناصر المشتركة) تحيلها إلى مادة جديدة حيوية .

وما يصدق على الفنان الذي ينتج العمل الفني إنما يصدق على المتأمل الذي يدركه أو يتذوقه . فالتأمل قد يدركه بطريقة أكاديمية ، فلا يبحث فيه إلا عن أوجه الشبه التي تجمع بينه وبين ما سبق له إدراكه ، أو هو قد يدركه بطريقة تعليمية متحذقة ، فلا يبحث فيه إلا عن العناصر التي تصلح لخدمة مقال أو بحث تاريخي يريد أن يكتبه ، أو هو قد يدركه بطريقة عاطفية فلا ينشد فيه سوى نماذج للتدليل على موضوع عاطفي عزيز عليه . أما حين يدركه بطريقة جمالية ، فإنه عندئذ إنما يخلق تجربة يكون مضمونها المادى الجوهري - أو مادتها - شيئاً جديداً . وفي هذا الصدد يقول الناقد الإنجليزي ، السيد أ. س . برادلي : « إنه لما كان الشعر عبارة عن قصائد ، فإنه لا بد لنا من أن نتصور القصيدة على نحو ما هي قائمة بالفعل ، والقصيدة الحقيقية هي عبارة عن تعاقب بعض الخبرات - من أصوات ، وصور ، وتفكير هي تلك الخبرات التي نجتازها عندما نقرأ قصيدة . . والقصيدة

إنما توجد على درجات لا حصر لها . وفى استطاعتنا أن نضيف إلى ذلك أن القصيدة توجد أيضاً على أنواع أو أشكال مختلفة لا حصر لها، فإنه ليس ثمة قارئان يمكنهما أن يكونا عنها تجربة واحدة بعينها ، نظراً لاختلاف « الأشكال » أو أساليب الاستجابة لدى كل واحد منهما بالنسبة إليها . وكل من يقرأ القصيدة بطريقة شعرية ، فإنه إنما يبدع قصيدة جديدة . وليس معنى هذا أنه يتكرر مادة غفلا ، فإنه لمن الواضح أننا نعيش جميعاً فى هذا العالم القديم بعينه ، وإنما معناه أن كل فرد يجلب معه — حين يمارس فرديته — طريقة خاصة فى الرؤية والإحساس يكون من شأنها حين تتفاعل مع العناصر المادية القديمة أن تخلق شيئاً جديداً ، شيئاً لم يكن له أدنى وجود من قبل فى صميم التجربة .

ومهما كان العمل الفنى قديماً أو كلاسيكياً ، فإنه إنما يكون — بالفعل لا بالقوة — عملاً فنياً حين يحيا فى صميم خبرة فردية . والعمل الفنى من حيث هو قطعة من الجلد أو الرخام أو القماش (معرضة للتلف بسبب مرور الزمن) يظل محتفظاً بهويته عبر العصور المختلفة . ولكنه من حيث هو عمل فنى ، إنما يتجدد على الدوام أو يعاد خلقه باستمرار فى كل مرة يكون فيها موضوعاً لخبرة جمالية . وليس فى وسع أحد أن ينكر هذه الحقيقة حينما نكون بصدد أداء لحن موسيقى ، فإن أحداً لا يمكن أن يعتبر الخطوط والنقط المرسومة على الورق شيئاً أكثر من مجرد أدوات تسجيلية لاسترجاع العمل الفنى . ولكن ما يصدق على اللحن الموسيقى أيضاً يصدق على البارثون بوصفه بناء . وإنه لمن العبث أن يتساءل المرء عما كان يقصده الفنان « فعلاً » من وراء إنتاجه ، فإن الفنان نفسه قد يجد فى عمله معانى مختلفة فى الأيام والساعات المختلفة ، فى المراحل المختلفة من تطوره . ولو كان فى وسع الفنان أن يبين عن نفسه ، لما تردد فى أن يقول : « إننى لم أقصد إلا إلى شىء واحد ، وهذا الشىء الواحد هو أى شىء يمكنك أنت أو أى شخص آخر أن

تستخلص من العمل الفني بأمانة ، مستنداً إلى صميم خبرتك الحوية الخاصة .
 وأية فكرة أخرى غير هذه التي ذكرناها لن تجعل من « الطابع الكلى » الذى
 اعتدنا أن نفاخر بنسبته إلى العمل الفني سوى مجرد لفظ آخر مرادف للهوية
 الرتيبة . وإذا كان البارثون أو أى عمل فنى آخر ، ذا طابع كلى ، فذلك
 لأنه يستطيع باستمرار أن يوحى إلى الأفراد بخبرات شخصية جديدة .

وإذا كان من المستحيل بطبيعة الحال على أى شخص كائناً من كان
 فى أيامنا هذه أن يكون لنفسه خبرة خاصة عن البارثون كذلك التى كان
 يمتلكها الأثينى المتعبد فى ذلك الحين ، فإنه لمن المستحيل أيضاً أن تعنى
 التماثيل الدينية التى كانت سائدة فى القرن الثانى عشر ، من وجهة النظر
 الجمالية ، حتى بالنسبة إلى الرجل الكاثوليكي المتدين فى عصرنا هذا نفس
 ما كانت تعنيه بالنسبة إلى المصلين أو المتعبدين فى تلك الفترة القديمة . ولا
 « الأعمال » التى تعجز عن أن تصبح جديدة ليست تلك التى تصطبغ بطابع
 كلى ، بل هى تلك التى قد اقترنت بتاريخ معين . حقاً إن الإنتاج الفنى
 الخالد لم يظهر — على أرجح الاحتمالات — إلا نتيجة لبعض الظروف
 العارضة ، فإنه قد اقترن دون شك بتاريخ خاص ومكان معين ، ولكن
 ما ولدته تلك المناسبات قد اتخذ صورة مادية معينة استطاعت أن تنفذ إلى
 خبرات الآخرين ، وأن تسمح لهم بأن يكونوا لحسابهم الخاص خبرات
 أعمق وأكثر امتلاء وأوفر خصوبة .

هذا إذن هو معنى أن يكون للمادة صورة . فالصورة إنما تشير إلى
 طريقة خاصة فى النظر إلى الأشياء والإحساس بها ، وتقديم المادة المختبرة
 بحيث تكون على استعداد دائماً لأن تصبح بطريقة فعالة ناجعة عنصراً لبناء خبرة
 جديدة من جانب أولئك الذين تقل موهبتهم عن موهبة المبدع الأصلى .
 وتبعاً لذلك فإنه لا سبيل إلى إقامة تفرقة — اللهم إلا فى الذهن فقط — بين
 الصورة والمادة . والعمل الفنى نفسه إنما هو المادة وقد شكلت على صورة

مادة جمالية . ولكن الناقد أو الباحث النظرى - بوصفه دارساً يتأمل الإنتاج الفنى تأملاً عقلياً - يستطيع ، إن لم نقل بأنه ملزم ، أن يقيم تفرقة بينهما . وأى ملاحظ ماهر للملاكم المحترف ، أو لاعب الجولف ، لابد - فيما أعتقد - من أن يقيم تفرقات بين ما يقع تحت ناظره وكيف (أو على أى نحو) يحدث . فهو يفرق بين حالة ارتماء الملاكم على الأرض ، بين الكيفية التى سددت بها الضربة ، أو بين حالة وصول الكرة إلى هذا الخط أو ذاك ، وبين الطريقة التى بها نفذت عملية قذف الكرة . . والفنان ، من حيث هو صانع يستغرق فى العمل ، لابد من أن يقيم مثل هذه التفرقة حينما يهتم بتصحيح خطأ مألوف ، أو حين يتعلم كيف يحدث تأثيراً معلوماً على نحو أفضل . ومع ذلك فإن الفعل نفسه إنما هو ما هو ، بسبب الكيفية التى أدّى على نحوها . وإذن فليس فى الفعل أدنى تفرقة بين الصورة والمادة ، بل هناك تكامل تام بين الأسلوب والمضمون .

ونحن نجد أيضاً لدى الكاتب الذى سبق لنا الاستشهاد به ألا وهو السيد برادلى فى مقال كتبه تحت عنوان «الشعر للشعر» تفرقة هامة يقيمها بين الموضوع والمادة ، وهى تفرقة قد تصلح لأن تكون نقطة بداية لمناقشة جديدة فى الموضوع الذى نحن بصدده ، وربما كان فى وسعنا أن نفسر هذه التفرقة بأن نقول: إنها عبارة عن تمييز بين مادة تكون للإنتاج الفنى ومادة أخرى تكون فى الإنتاج الفنى . والموضوع أو «المادة المعدة للإنتاج الفنى» هى مما يمكن توضيحه ووصفه بأسلوب آخر غير أسلوب الإنتاج الفنى نفسه . وأما «المادة الماثلة فى الإنتاج الفنى» فهى الجوهر الفعلى ، أو الموضوع الفنى نفسه ، وبالتالي فإنه لا سبيل إلى التعبير عنها على نحو آخر . ولو أننا نظرنا إلى موضوع «الفرديوس المفقود» الذى كتبه ، ملتون ، لرأينا - فيما يقول برادلى - أنه يدور حول سقوط الإنسان فى علاقته بتمرد الملائكة . وهذا الموضوع هو بلا شك موضوع شائع من قبل فى

الأوساط المسيحية ، وفي استطاعة أى شخص ملم بالتقليد المسيحى أن أن يتعرفه بكل سهولة . وأما جوهر القصيدة ، أو مادتها الجمالية ، فهو القصيدة نفسها ؛ أعنى ما استحال إليه الموضوع حينما عانى معالجة خيالية من جانب ملتون . وكذلك قد يكون فى وسع أى فرد أن يحكى لأى فرد آخر عن طريق الكلمات موضوع « الملاح القديم » "Ancient Mariner" . وأما إذا أردنا أن ننقل إليه جوهر تلك الملحمة ، فسيكون علينا أن نخلى بينه وبين القصيدة ، وأن ندعها تعرف سبيلها إليه .

وهذه التفرقة التى أقامها برادلى فيما يتعلق بالشعر (أو القصائد) يمكن أيضاً أن تصدق على أى فن آخر ، حتى ولو كان هو فن العمارة . ونحن نعرف أن «موضوع» البارثون هو «بالاس أثينى» ، الإلهة العذراء ، التى كانت الربة الحارسة لمدينة أثينا . ولو أننا تناولنا عدداً كبيراً من المنتجات الفنية ذوات الأنواع المختلفة والأشكال المتعددة ، ثم حاولنا أن ننعم النظر إلى كل منها أمداً طويلاً حتى يتسنى لنا أن نحدد لكل منها موضوعاً ، لرأينا أن مادة الأعمال الفنية التى تتعرض لنفس «الموضوع» متنوعة إلى ما لا نهاية ، وهل يمكن — مثلاً — أن نحصر عدد القصائد — فى جميع لغات العالم التى تتخذ من الأزهار أو من «الوردة» بصفة خاصة موضوعاً لها ؟ وإذن فإن التغيرات التى تطرأ على منتجات الفن ليست تغيرات تعسفية ، بل هى حتى حينما تبدو ثورية (كما تزعم إحدى مدارس النقد الفنى دائماً أبداً) لا تنبعث عن رغبة غير منظمة تتردد فى صدور أناس فوضويين لا يهتمهم سوى أن ينتجوا أشياء جديدة مذهلة . وإنما لابد لنا من أن نعرف بأن هذه التغيرات التى تطرأ على المنتجات الفنية هى أمور لا مفر منها ، أو لا محيص عنها مادامت موضوعات العالم المشتركة محلاً لخبرات متنوعة فى حضارات مختلفة ولدى شخصيات متباينة . والموضوع الذى كان يعنى فى نظر المواطن الأثينى فى القرن الرابع قبل الميلاد الشيء الكثير ، لا يكاد يعدو اليوم أن يكون

مجرد حدث تاريخي . والمواطن الإنجليزي البروتستانتى الذى كان يتذوق إلى أبعد الحدود فى القرن السابع عشر موضوع ملحمة ملتون ، ربما كان أعجز من أن يتعاطف مع موضوع أو تركيب « الكوميديا الإلهية » لدانتى ، لدرجة أنه ربما لم يكن يستطيع أن يقدر قيمتها الفنية . واليوم قد يكون « الكافر » (أو غير المؤمن) أرهف حساسية من الناحية الجمالية الأمثال هذه القصائد ، نظراً لأنه يلقى موضوعاتها القديمة بنوع من عدم الاكتراث . ومن جهة أخرى يلاحظ أن كثيراً من مشاهدى اللوحات فى عصرنا الحاضر . يعجزون عن إدراك قيمة فن بوسان(*) التصويرى فى كفاءاته التشكيلية الباطنة ، نظراً لأن موضوعاته الكلاسيكية قد أصبحت غريبة عليهم تماماً .

والموضوع — كما يقول برادلى — خارج عن القصيدة ، على حين أن المادة باطنة فيها ، أو بالأحرى هى صميم القصيدة . ومع ذلك فإن « الموضوع » نفسه يتنوع على نطاق واسع ؛ فهو قد لا يعدو كونه مجرد عنوان ، أو بطاقة ، أو قد يكون بمثابة المناسبة التى أثارت العمل ، أو هو قد يكون عبارة عن الموضوع أو الدعوى التى دخلت كمادة غفل فى خبرة الفنان الجديدة فخضعت لضرب من التعديل أو التغيير . ولو أننا نظرنا إلى قصائد كيتس أو شلى عن القنبرة أو البلبل، فإننا لن نستطيع أن نقول — على أرجح الظن — أن أغاني هذين الطائرين هى وحدها التى عملت على ظهور هذه القصائد . وتبعاً لذلك فقد يحسن بنا — إذا كنا حريصين على توخى الوضوح — أن نقيم تفرقة واضحة ، ليس فقط بين الجوهر والمادة ، مادة القصيدة وفكرتها أو موضوعها ، بل أيضاً بين كل منهما من جهة والموضوع المطروق من قبل من جهة أخرى . وهنا نجد أن « الموضوع » ملحمة « الملاح القديم » هو قتل طائر القادوس على يد واحد من البحارة ، وما نجم

(*) بوسان (1594-1665) هو زعيم التصوير الكلاسيكى فى فرنسا ويشتهر بلوحاته التاريخية الكبرى ، مثل أورفيه ، والطوفان والحروب من مصر وموسى بعد إنقاذه من الفرق . الخ . (المترجم) .

عن هذا الحادث من نتائج . وأما مادتها فهي القصيدة نفسها . وأما موضوعها المطروق فهو شئ الخبرات السابقة التي مرت بالقارئ عن القسوة والشفقة بالنسبة إلى المخلوق الحي . وليس في وسع الفنان — اللهم إلا في النادر — أن يبدأ بالموضوع وحده . وهو لو فعل ، لجاء إنتاجه بلانزاع عملاً تعسفياً ينضح بالافتعال والتصنع ، وإنما يجيء الموضوع المطروق أولاً لكي تعقبه مادة العمل الفني ، ثم تجيء في النهاية الفكرة التي جاء ذلك العمل ليسوقها في مادته .

ولا يتم تحول الموضوع المطروق إلى مادة عمل فني في ذهن أي فنان بطريقة سريعة أو على الفور ، وإنما يتخذ هذا التحول صورة عملية تطورية بطيئة . ومعنى هذا أن الفنان — كما سبق لنا القول — إنما يتعرف الطريق الذي يمضي فيه ، بالاستناد إلى ماسبق له فعله ، أعني إن استثارته الأصلية واحتكاكه السابق بالعالم لا بد من أن يمر بمراحل متعاقبة من التحول . وهكذا تفرض عليه حالة المادة التي وصل إليها بعض الشروط التي لا بد له من تحقيقها ، كما تضع أمامه إطاراً خاصاً سيكون هو الذي يحدد عملياته التالية . وحين تمضي التجربة قدماً فيتحول الموضوع المطروق إلى صميم مادة العمل الفني ، فهناك لا بد للأحداث المشاهدة التي كانت ماثلة في البداية من أن تختفي لكي تحل محلها أحداث ومشاهد أخرى ، وكأن المادة الكيفية التي ولدت للاستثارة الأصلية قد اجتذبتها إليها عن طريق الامتصاص أو التشرّب .

ومن جهة أخرى ، يلاحظ أن فكرة العمل الفني أو موضوعه قد لا ينطوى على أية دلالة اللهم إلا تلك التي تتضمنها أغراض التعرف العملي . وإنني لأذكر يوماً أن محاضراً في فن التصوير استثار ضحكة رخيصة من جانب جمهور الحاضرين حينما عرض عليهم لوحة تكعيبية وطلب إليهم أن يتكهنوا بما تدور حوله . ولم يلبث المحاضر بعد ذلك أن أخبرهم

بعنوان اللوحة ، وكان هذا العنوان هو موضوعها أو فكرتها . وكان الفنان قد جعل عنوان لوحته — لأسباب يعلمها حق العلم — يستوى في ذلك أن يكون قد أراد أن يستثير دهشة جماعة البورجوازيين ، أو أن يكون قد اشتق الاسم من مجرد مناسبة عارضة ، أو يكون قد راعى في التسمية مشابهة دقيقة في النوع أو الكيفية ، نقول: إن الفنان كان قد أطلق على اوحته اسم إحدى الشخصيات التاريخية . والتورط الذي وقع فيه المحاضر ، مع ما ترتب عليه من استثارة ضحك الجمهور ، إنما يدل على أن تباين عنوان اللوحة مع شكلها الظاهري قد انعكس بوجه ما من الوجوه على صميم الكيفيات الجمالية للوحة . حقاً إن أحداً لن يسمح لإدراكه الحمالي للبارثنون Parthénon بأن يتأثر بجهله لمعنى اللفظ الذي يطلق على هذا البناء ، ولكن الناس مع ذلك كثيراً ما يقعون في هذه المغالطة ، خصوصاً حيناً يكونون بصدد اللوحات الفنية ، فزاهم يرتكبون هذه المغالطة ، بأساليب أكثر دهاءً أو مراوغة مما صوره لنا مثال المحاضر السابق .

والواقع أن العناوين لا تخرج عن كونها — إن صح هذا التعبير — مسائل اجتماعية . فالعناوين تحقق هوية الموضوعات ، حتى يسهل الرجوع إليها ، أو إدراكها . وبذلك يكون في وسع المرء أن يعرف ما هي تلك السيمفونية من سيمفونيات بتهوفن التي نقول عنها: إنها « الخامسة » أو ما هي لوحة تسيان التي نشير إليها عندما نتحدث عن « دفن المسيح » ، وقد يكون في الإمكان تحديد قصيدة من قصائد وردزورث بإطلاق اسم عليها ، ولكن من الممكن تعرفها بالإشارة إلى الصفحة المعينة التي وردت فيها في طبعة معينة ، كما يمكن تعرفها بالإشارة إلى اسمها الخاص ، وليكن « لوسى جراى » — ونحن نستطيع أن نسمى لوحة رمبرانت « الزفاف اليهودى » أو أن نقول عنها: إنها تلك اللوحة الخاصة المعلقة على حائط معين في غرفة بمتحف أمستردام . وعلى حين أن الموسيقيين يطلقون على أعمالهم في العادة بعض الأرقام بالاستناد

فيما يظهر إلى مفتاح كل مقطوعة نجد أن المصورين يوثرون أن يطلقوا على لوحاتهم أسماء غامضة . وهكذا ترى الفنانين يحاولون دائماً — وقد يكون ذلك بطريقة لاشعورية — أن يتملصوا من ذلك الميل العام إلى ربط أى موضوع فنى بمشاهد أو أحداث يستطيع جمهور المستمعين أو النظارة أن يتعرفوها بخبرتهم السابقة . وقد تحمل إحدى اللوحات اسماً عاماً مجرداً كـ « نهر فى الأصيل » ، ومع ذلك فإن كثيراً من الأفراد قد يظنون أنه لا بد لهم من أن يقحموا على إدراكهم لتلك اللوحة ذكرى نهر معين سبق لهم أن رأوه فى مثل تلك الساعة المحيطة . ولكن مثل هذا التصرف إنما يعنى ألا تكون اللوحة مجرد لوحة لكى تصبح قائمة أو وثيقة ، وكأنما هى صورة فوتوغرافية ملونة قصد بها تحقيق بعض الأغراض التاريخية أو الجغرافية ، أو أريد بها خدمة تحقيق خاص يقوم بإجرائه مخبر .

ولئن كانت الفروق التى أقمناها أولية بدائية ، إلا أنها أساسية جوهرية لكل نظرية جمالية . وحينما يتم وضع حد لكل خلط بين الموضوع والمادة ، فهناك أيضاً لا بد من أن تكون ثمة نهاية لتلك الالتباسات التى طالما أحاطت (مثلاً) بموضوع « التمثيل » الذى سبقت لنا مناقشته . وقد حرص السيد برادلى على أن يلفت أنظارنا إلى الميل السائد لدى الكثيرين نحو اعتبار العمل الفنى مجرد أداة تذكير تعيد إلى أذهاننا صورة شئ ، ففُضرب لنا مثلاً بذلك الرجل الذى يتفرج على المناظر فى أحد معارض التصوير ، فلا يكاد يتقدم فى سيره حتى تعن له هذه الملاحظة : « لكم تشبه هذه الصورة صورة ابن عمى » . لكى يعود فيقول : « وهذا المنظر إنما هو صورة مطابقة تماماً لمسقط رأسى » ثم لا يلبث أن يغتبط لاستطاعته التعرف على شخصية ايليا (أو إلياس) فى إحدى اللوحات لكى يمضى على هذا النحو فى استمتاعه بالكشف عن موضوع اللوحة التالية دون أن يرى شيئاً آخر سوى الموضوع ، والموضوع وحده . والواقع أنه ما لم تتضح لنا هذه التفرقة الأصلية بين

الموضوع والمادة ، فإن الزائر الذى يرتاد عرضاً أحد المتاحف الفنية سوف يستمر فى اتجاهه الخاطئ ، كما أن النقاد والباحثين سوف يواصلون الحكم على الموضوعات الفنية بالرجوع إلى أفكارهم السابقة عما ينبغى أن يكون عليه موضوع الفن . وليس بعيد عنا ما كان يقال عن روايات ابنس الدرامية من أنها « دنيئة » أو « خسيصة » ، بل إننا مازلنا حتى اليوم نشط فى الحكم على اللوحات التى تعدل من موضوعات الطبيعة وفقاً لما تقضى به الصورة الجمالية ، فنقول عنها: إنها تعسفية شاذة المزاج لجرد أنها تنطوى على تحريف للأشكال المادية . ونحن نجد لدى ماتيس رداً صائباً للفنان على مثل هذا الفهم السيئ للفن ، فقد اشتكت له يوماً إحدى السيدات قائلة: إنها لم تر فى حياتها قط امرأة تشبه تلك التى صورها فى لوحته ، فما كان منه سوى أن أجابها بقوله : « ولكن هذه ياسيدتى ليست امرأة ، بل لوحة » . « وحين يتورط بعض النقاد فى شرح موضوعات دخيلة على اللوحة ، كظروفها التاريخية أو معانيها الأخلاقية أو دلالتها العاطفية ، بحجة أنهم يدرسون القواعد المقررة التى تحدد الموضوعات الصحيحة ، فإنهم قد يظهرون معرفة أسمى بكثير من تلك التى يملكها مرشدو المتاحف الذين لا يقولون شيئاً عن اللوحات بوصفها صوراً فنية ، على حين يقولون الشيء الكثير عن الظروف التى أحاطت بإنتاج تلك اللوحات والملابس العاطفية التى تولدت عنها ، كأن يتحدثوا عن عظمة القمة البيضاء (مون بلان) أو مأساة أن بولن Anne Boleyn ولكنهم من الناحية الجمالية إنما يقفون على قدم المساواة مع هؤلاء المرشدين .

وقد يميل ساكن المدينة الذى كان يحيا - طفلاً - فى الريف إلى شراء اللوحات التى تصور المروج الخضراء والماشية التى ترعى الكأ والجداول الرقاقة ، خصوصاً إذا كان فيها أيضاً أحواض سباحة ، وهو يجد فى مثل هذه اللوحات إحياء لبعض قيم طفولته ، دون ما حاجة إلى الارتداد بالفعل

نحو تلك الخبرات الماضية ، إن لم نقل بأنه يجد فيها قيمة « انفعالية » زائدة ، إذ يشعر بما هناك من تباين بين خبراته الماضية وما هو فيه حالياً من رفاهية . وفي كل هذه الحالات ، لا يمكن أن تكون ثمة رؤية حقيقية للوحة ، ما دامت اللوحة إنما تتخذ كمجرد وسيلة أو « نقطة انطلاق » من أجل الوصول إلى عواطف ملائمة ولكنها دخيلة على الموضوع (عواطف ليست ملائمة إلا بسبب غرابتها عن الموضوع) ومع ذلك فإن موضوع خبرات الطفولة والشباب كبيراً ما يكون ركيزة لاشعورية للكثير من الإنتاج الفني الكبير . ولكن لكي تستحيل هذه الخبرات إلى مادة فنية ، فإنها لا بد أن تتخذ صورة موضوع جديد عن طريق الأداة الفنية المستخدمة بدلاً من أن تظل مجرد إحصاءات نسترجعها على سبيل التذكر .

ولئن كان من الحق أن الصورة والمادة متصلتان في العمل الفني ، إلا أن هذا لا يعنى أنهما شيء واحد . وإنما تشير هذه الحقيقة إلى أن الصورة والمادة لا تتمثلان في العمل الفني كشيئين متمايزين ، بل إن العمل هو عبارة عن مادة مشكّلة . ولكن الصورة والمادة تصبحان متمايزتين بحق ، حينما يتدخل التفكير أو التأمل العقلي ، كما هي الحال في النقد أو الدراسة النظرية . وهنا نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نعرض بالبحث لبنة العمل الصورية ، ولا بد لنا إذا أردنا أن نمضي في هذا البحث عن وعى وتبصر ، من أن نكون لأنفسنا فكرة عن الماهية النوعية للصورة . وقد يكون في وسعنا أن نجد مفتاحاً لفهم هذه الفكرة ، لو أننا جعلنا نقطة بدايتنا هي تلك الحقيقة الهامة ألا وهي أن أحد الاستعمالات الاصطلاحية للكلمة يجعل منها مرادفاً للشكل أو الهيئة . وإن ذلك ليصدق بصفة خاصة حينما نكون بإزاء اللوحات الفنية — فعندئذ تكون كلمة « الصورة » دالة على الأنماط المحددة عن طريق الرسوم الخطية للأشكال . ولكن الشكل لا يخرج عن كونه عنصراً واحداً من عناصر الصورة الجمالية ، فهو بعيد عن أن يكون المكون الحقيقي لها . ونحن نعرف

الأشياء ونتحقق من هوياتها في الإدراك الحسى العادى عن طريق ما لها من أشكال ، لدرجة أن للكلمات والعبارات نفسها أشكالها الخاصة ، سواء أكانت مسموعة أم مرئية . وآية ذلك أن أى وضع للنبرة في غير موضعها قد يكون من شأنه أن يشوش عملية تعرف اللفظ أو العبارة أكثر مما قد يفعل أى نوع آخر من أنواع سائر النطق .

والواقع أن العلاقة القائمة بين الشكل وعملية التعرف لا تتقف عند حد الخواص الهندسية أو المكانية ، وإنما تلعب دورها بوصفها خاضعة لعملية التكيف مع الغاية والأشكال التى لا ترتبط في أذهاننا بأية وظيفة وإنما هى أشكال يعسر إدراكها أو اختزانها . وأما الأشكال التى تصبح وسائط للتعرف ، كأشكال الملاعق ، والسكاكين ، والشوك ، وشتى الأدوات المنزلية ، وقطع الأثاث ، فهى تلك التى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأغراضها . وإذن فالشكل — إلى حد ما — وثيق الصلة بالصورة بمعناها الفنى . ونحن نجد في كل منهما تنظيماً للعناصر المكونة ، أو الأجزاء المركبة . وحتى لو نظرنا إلى الشكل النموذجى لإناء أو آلة ، فإننا نجد (بمعنى ما من المعانى) أن معنى الكل قد نفذ إلى الأجزاء لكى يصبغها بصبغته . وهذه الحقيقة هى التى قادت الباحثين — من أمثال هيربرت سبنسر — إلى التوحيد بين مصدر الجمال من جهة وبين التكيف الناجع للاقتصادى للأجزاء المختلفة مع وظيفة الكل (أو المجموع) من جهة أخرى . والواقع أن التلاؤم — في بعض الحالات — قد يكون من الروعة (أو الدقة) بحيث يتسبب في إظهار الشيء بنوع من الرشاقة (أو اللطف) المستقل عن أى تفكير في المنفعة . ولكن هذه الحالة الخاصة إنما توضح لنا كيف أن ثمة اختلافاً نوعياً بين كل من الشكل والصورة . ولا شك أننا حين نتحدث عن « اللطف » أو « الرشاقة » فإننا نعنى شيئاً أكثر من مجرد انعدام التنافر بالمعنى الذى نقول به عن شيء ما إنه « متنافر » حين نجد لديه عجزاً أو نقصاً في التكيف مع غاية ما . والملاحظ

في « الشكل » من حيث هو كذلك ، أن التكيف محدد أو مقصور قصوراً باطنياً جوهرياً على غاية خاصة أو غرض معين ، كما هو الشأن مثلاً بالنسبة إلى المعلقة من حيث هي أداة قد جعلت لحمل السوائل إلى الفم . وأما المعلقة التي تنطوى — إلى جانب هذا — على صورة جمالية ، ألا وهي ما نطلق عليه اسم « الرشاقة » أو « الحسن » فإنها لا تتصف بأى تحديد من هذا القبيل .

ولقد بذل قسط كبير من الجهد العقلي في محاولة التوحيد بين القدرة على تحقيق غرض ما من جهة وبين « الجمال » أو الصبغة الجمالية من جهة أخرى . ولكن هذه المحاولات لا بد من أن تبوء بالفشل ، على الرغم من أنه قد يكون من دواعي التوفيق في بعض الحالات أن يتطابقا ، فضلاً عن أنه لمن المرغوب فيه دائماً أن يتلاقيا ، والسبب في ذلك أنه كثيراً ما يكون التكيف مع غاية خاصة (وخصوصاً في حالة المسائل المعقدة) أمراً يدرك عن طريق الفكر ، على حين أن الأثر الجمالي إنما يدرك بطريقة مباشرة في صميم الإدراك الحسي . وقد يصلح الكرسي لأداء غرض معين هو إمدادنا بمقعد مريح صحي فعال ، دون أن يشبع في الوقت نفسه حاجات العين . أما إذا كان هذا الكرسي — على العكس — أداة منفردة تصد العين عن مواصلة خبرتها بدلاً من أن تشجعها على مواصلة النظر فعندئذ سيكون قبيحاً ، مهما كانت صلاحيته لأداء الغرض منه بوصفه مقعداً . وليس ثمة انسجام أزلى مقدر يضمن لنا أن ما يشبع حاجة مجموعة معينة من الأعضاء لا بد من أن يشبع أيضاً حاجات باقى بناياتنا العضوية التي تدخل كجزء في صميم تجربتنا ، بحيث يتحقق لهذا المركب المعقد من العناصر كمال نهائى ، وإنما كل ما يمكننا أن نقوله هو أنه إذا انعدمت عوامل الاضطراب أو عناصر التشويش (كما هي الحال حين يكون إنتاج الموضوعات للحصول على أكبر قسط من الربح الخاص) فإن ثمة توازناً يجرى فيجعل من الموضوعات أشياء مرضية ، أو نافعة بالمعنى الدقيق للذات ككل ، عل الرغم من أن جانباً

من الفعالية النوعية لابد من أن يضعج خلال هذه العملية . وإذن فإن ثمة نزوعاً (أوميلاً) نحو الشكل الدينامى (مع ملاحظة الفارق بينه وبين الشكل الهندسى الصرف) يحجىء فيمتزج بالشكل الفنى .

ولو أننا عدنا إلى تاريخ التفكير الفلسفى منذ أقدم العصور ، لوجدنا أن الفلاسفة قد فطنوا إلى قيمة الشكل بوصفه أداة تمكننا من تعريف الموضوعات وتصنيفها ، فضلاً عن أنهم قد اتخذوا منه دعامة لنظرية ميتافيزيقية فى طبيعية الصور . وأما الواقعة التجريبية التى تظهرنا عليها علاقة انتظام الأجزاء لأداء غرض معين أولتحقيق منفعة خاصة — كما هى الحال مثلاً فى موضوعات كالمعلقة ، أو المائدة ، أو القدح — فقد أغفلت تماماً إن لم نقل بأنها قد استبعدت نهائياً . وتبعاً لذلك فقد نظر إلى الصورة على أنها شىء باطنى ذاتى وكأنما هى صميم ماهية الشىء ، بالنظر إلى البناء الميتافيزيقى للكون . وليس من العسير علينا أن نتعقب مسار الاستدلال العقلى الذى أفضى إلى هذه النتيجة بشرط أن نتجاهل تماماً علاقة الشكل بالمنفعة أو الاستعمال . والواقع أننا نستطيع عن طريق الصورة — والصورة هنا هى الشكل المتكيف — أن نتعرف الأشياء ونميزها فى الإدراك الحسى : فنميز الكراسى من الموائد ، ونفرق بين شجر الإسفندان وشجر البلوط . ولما كنا نلاحظ الأشياء أو « نعرفها » عن هذا السبيل ، ولما كانت المعرفة فى رأى أصحاب هذه النزعة هى الكشف عن الطبيعة الحققة للأشياء ، فقد ترتب على ذلك أن تكون الأشياء هى ما هى بمقتضى امتلاكها لبعض الصور امتلاكاً جوهرياً .

وفضلاً عن ذلك ، فإنه لما كانت هذه الصور هى التى تجعل الأشياء قابلة للمعرفة ، فقد استنتج الفلاسفة من ذلك أن الصورة هى العنصر العقلى القابل للفهم فى موضوعات العالم وأحداثه . وتبعاً لذلك فقد وضعت الصورة فى مقابل « المادة » على أن المادة هى العنصر اللامعقول ، أو الهبولى

المهوشة المتقلبة بطبيعتها ، والتي تجيء الصورة فتطبعها بطابعها الخاص . وهكذا اعتبرت الصورة أزلية أبدية ، على حين اعتبرت المادة متغيرة متبدلة . وهذه التفرقة الميتافيزيقية بين المادة والصورة قد تجسست بشكل ظاهر في الفلسفة التي سيطرت على التفكير الأوربي طوال قرون عديدة . وهذا هو السبب في أن هذه التفرقة ما زالت تعمل عملها في الفلسفة الجمالية التي تدرس علاقة الصورة بالمادة ، فإزال الرأي يميل إلى الأخذ بهذه التفرقة ، خصوصاً وأن البعض ينسب إلى الصورة اعتباراً واستقراراً لا تتمتع بهما المادة . والواقع أنه لولا هذه الركيزة التقليدية لكان من المحتمل ألا يخطر ببال أحد أن يشك في علاقة الصورة بالمادة ، فإنه لمن الواضح أن التفرقة الهامة الوحيدة في الفن إنما هي التفرقة بين المادة المشكلة بطريقة قاصرة ناقصة ، والمادة المشكلة بطريقة متسقة متكاملة .

ولو أننا نظرنا إلى موضوعات الفنون الصناعية ، لوجدنا أنها تنطوى على صورة ، ألا وهي تلك الصورة المتكيفة مع منافعها الخاصة . وسواء أكانت هذه الموضوعات سجاجيد ، أم أوعية ، أم سلالا ، فإنها لابد من أن تتخذ صورة جمالية ، حينما تنظم المادة وتكيف بحيث تصلح بطريقة مباشرة لإثراء الخبرة المباشرة لذلك الذي يصبو نحوها إدراكه المنتبه ولا يمكن أن تكيف أية مادة مع أى غرض - سواء أكان هذا الغرض هو استعمال شوكة أم استخدام سكين - اللهم إلا بعد أن تكون هذه المادة الخام قد عانت تغيراً شكل أجزاءها وحقق النظام فيما بينها ، بحيث تتأزر هذه الأجزاء جميعاً على تحقيق غاية الكل . وتبعاً لذلك فإن للموضوع صورة بالمعنى الجازم لهذه الكلمة . وحينما تتحرر هذه الصورة من التحديد الذي يقصر استعمالها على غاية معينة ، لكي تخدم أيضاً أغراض خبرة حيوية مباشرة ، فهناك تصبح الصورة جمالية ، بدلا من أن تظل مجرد صورة نافعة .

وإنها الحقيقة هامة ذات مغزى أن يكون لكلمة « خطة » design معنيان مختلفان ، فهذه الكلمة تعنى أولا الغرض أو القصد ، ثم هى تعنى ثانياً التنظيم أو طريقة الإنشاء . وحين نتحدث عن « خطة » بيت ، فإننا نعنى التصميم الذى بنى على أساسه هذا البيت بحيث يخدم أغراض أولئك الذين يسكنونه . وأما خطة اللوحة أو الرواية فهى ذلك التنظيم الذى تتسق فيه العناصر بحيث تصبح وحدة تعبيرية فى صميم الإدراك الحسى المباشر . وفى كلتا الحالتين ، لابد من توافر علاقة تنظيمية بين شتى العناصر المركبة (بكسر الكاف) . والطابع المميز للخطة الفنية إنما هو التصاق (أو توثق) العلاقات التى تجمع بين الأجزاء . وبينما نجد فى حالة البيت أن ثمة حجرات ، وأن هناك أيضاً تنظيمًا لهذه الحجرات بعضها بالنسبة إلى بعض ، نجد فى حالة العمل الفنى أنه لا يمكن الحديث عن العلاقات دون الإشارة فى الوقت نفسه إلى ما تربط بينه اللهم إلا فى مرحلة التأمل العقلى التى تجيء بعد ذلك . وحين تبقى عناصر العمل الفنى منفصلة أو متباعدة ، فإن مثل هذا العمل لابد من أن يجيء إنتاجاً فقيراً هزلياً ، كما هى الحال مثلاً فى الرواية التى نستشعر عند قراءتها أن الخطة (أو الحبكة الروائية) مفروضة فرضاً على الأحداث والشخصيات ، بدلاً من أن تكون منها بمثابة العلاقات الدينامية التى تجمع بين بعضها وبعض . ولو أننا أردنا أن نفهم خطة أى جهاز آلى معقد لكان علينا أن نعرف الغرض الذى جعلت له هذه الآلة ، وطريقة توافق أجزائها المختلفة مع عملية تحقيق هذا الغرض . والواقع أن الخطة إنما تفرض من الخارج على عناصر (أو مواد) لا تشارك فيها بالفعل ، وكأننا يلزأ أفراد يشتركون فى خوض معركة دون أن يكون لهم سوى دور سلبي فى الخطة العامة لهذه المعركة .

أما حين تنهض الأجزاء المركبة لكل^١ بالمساهمة فى تحقيق الغرض الأوحد الذى يكفل للخبرة الشعورية تمام التحقق ، فهناك (وهنالك فقط) تفقد

الخطّة والشكل طابع الشئ المفروض من الخارج ، لكى يستحىلا إلى صورة . ولا يمكن للخطّة والشكل أن يحقّقا ذلك ماداماً يخدمان غرضاً نوعياً مخصصاً ، على حين أنهما يستطيعان أن يخدموا هدفنا الشامل فى الحصول على خبرة ، حينما يفقدان طابعهما المستقل لكى يندجما مع باقى خواص العمل الفنى . وقد حرص الدكتور بارنز عند حديثه عن دلالة الصورة فى فن التصوير ، على تأكيد ضرورة قيام هذا الامتزاج التام أو الاندماج الكامل ، بحيث يتم التداخل بين « الشكل » والنموذج من جهة ، وبين اللون والمكان والضوء من جهة أخرى وهو يتحدث عن الصورة فيقول: إنها « التأليف أو الامتزاج الذى يتحقق بين جميع الوسائط التشكيلية أعنى أنها بمثابة اندماج انسجامى يتم بينها جميعاً » . ومن جهة أخرى نراه يقول: إن النموذج بمعناه المحدود ، أعنى التصميم ، أو الخطّة ، هو مجرد الهيكل الذى يطعم بالوحدات التشكيلية(*) .

وإذا أريد للموضوع الذى نحن بصددده أن يكون نافعاً للمخلوق بأكمله فى صميم حيويته الموحدة ، فلا بد من تحقيق هذا الاندماج التام بين شتى خواص الوسائط الفنية . وإذن فإن هذا الاندماج أو الامتزاج هو الذى يحدد طبيعة الصورة فى جميع أنواع الفنون . وحينما نكون بصدد نفع معين ، فإننا نستطيع أن نصف « الخطّة » بأن نقول: إنها متعلقة بهذا الغرض أو ذاك . فهذا المقعد — مثلاً — قد يكون مخططاً أو مصمماً بحيث يوفر الراحة ، وهذا المقعد الآخر قد يكون معداً لأغراض صحية ، وربما وجد مقعد ثالث جعل لأغراض تشريفية ملكية . وحين تسرى كل الوسائط بعضها فى بعض ، فهناك فقط يمكن لكل أن ينبثق فى الأجزاء بحيث يكون خبرة موحدة من خلال الاشتمال والتضمين لامن خلال الاستبعاد والإخراج .

(*) « الفن فى التصوير » ص ٨٥ ، ص ٨٧ . ولابد من الرجوع إلى الفصل الأول من الكتاب الثانى . والصورة بالمعنى المحدد — كما هو واضح فى هذا الفصل — هى عبارة عن « معيار القيمة » .

وهذه الحقيقة تؤيد ما سبق لنا قوله فى الفصل السابق عن اتحاد الكيفيات الحسية المباشرة (ذات النشاط الفعال) بالكيفيات التعبيرية . وأما إذا اقتصرنا على اعتبار « المعنى » مسألة ارتباط وإيحاء، فإننا بذلك إنما نعمل على عزله عن كيفيات الواسطة الحسية ، وبالتالى فإننا سنشوه حقيقة الصورة . والواقع أن الكيفيات الحسية هى التى تحمل المعانى ، ولكنها لا تحملها كما تحمل العربات البضائع ، بل كما تحمل الأم طفلها ، وهو ما زال بعد جثينا فى بطنها . والأعمال الفنية — مثلها فى ذلك كمثل الألفاظ — هى حبل — (بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة) بالدلالات والمعانى . ولما كان الأصل فى المعانى إنما هو الخبرة الماضية فإن المعانى هى وسائط يتحقق عن طريقها التنظيم الخاص الذى يسم بطابعه صورة أو لوحة معينة . ولا تضاف المعانى عن طريق « الارتباط » أو « التداعى » ، وإنما هى قد تكون من الألوان بمثابة النفس من البدن ، أو قد تكون منها بمثابة البدن من النفس (والأمر سيان) تبعاً لنوع اهتمامنا باللوحة .

وقد بين لنا الدكتور بارنر أن المعانى العقلية ليست هى وحدها التى تنقل من الخبرات الماضية لكى تزيد من حصيلة القوة التعبيرية ، بل تنتقل أيضاً كيفيات أخرى تزيد من حدة الاستثارة الانفعالية ، سواء أكانت هذه الاستثارة (أو التنبية) تحمل طابع السكينة أم طابع الصرامة . وهو يقول فى هذا : « إن فى عقولنا — على حال من الذوبان — عددا ضخما من المواقف الوجدانية (أو الحالات الانفعالية) ، أعنى مشاعر هى على أهبة الاستعداد للاستثارة بمجرد ما يتوافر المنبه الملائم . وما يكون رأس مال الفنان — أكثر من أى شئ آخر — إنما هو تلك الصور المتبقية من الخبرة ، وهى صور تكون عنده أوفى وأخصب مما هى فى ذهن أى شخص عادى . وما يطلق عليه اسم سحر الفنان، إنما ينحصر فى قدرته على تحويل هذه القيم من أحد مجالات التجربة إلى مجال آخر ، لكى يربطها بموضوعات الحياة

المشتركة ، مضيفاً إليها بفضل بصيرته المتخيلة — طابعاً حاداً هاماً . وليست الألوان أو الكيفيات الحسية (من حيث هي كذلك) هي التي تمثل المادة أو الصورة ، بل إنما تمثلها هذه الكيفيات حين تتشرب وتنشعب تماماً بالقيمة المحولة (*) . وعندئذ تصبح هذه الكيفية إما بمثابة المادة ، وإما بمثابة الصورة ، وتبعاً للاتجاه الذى يتخذه اهتمامنا .

وعلى حين أن بعض الباحثين يقيمون تفرقة بين القيمة الحسية والقيمة المستعارة بسبب هذه الثنائية الميتافيزيقية التى تحدثنا عنها ، نجد أن آخرين يقيمون هذه التفرقة خوفاً من أن تخلع على العمل الفنى — دون أدنى حق — صبغة عقلية . وهؤلاء حريصون على أن يبرزوا أمراً هو فى الحقيقة بمثابة ضرورة جمالية : ألا وهو الطابع المباشر للخبرة الجمالية . ولكننا لانستطيع أن نؤكد بشكل مبالغ فيه أن كل ما هو غير مباشر لابد بالضرورة من أن يكون غير متصف بأى طابع جمالى . والخطأ فى هذا الزعم إنما ينحصر فى افتراضنا أن بعض الأشياء الخاصة بعينها — كالأشياء المرتبطة بالعين والأذن . . . الخ — هي وحدها التى يمكن أن تكون موضعاً لخبرة كيفية مباشرة . ولو كان من الصحيح أن الكيفيات الواردة إلينا عن طريق الأعضاء الحسية فى حالتها الانعزالية هي وحدها التى يمكن أن تكون موضعاً لخبرة مباشرة ، لترتب على ذلك — بطبيعة الحال — أن تكون كل العناصر (أو المواد) العلاقية مجرد إضافات تتم عن طريق التداعى (أو الترابط الخارجى) أو لصح ما يزعمه بعض الباحثين من أن ذلك يتم عن طريق « الفعل التأليفي » (أو التركيبى) الذى يقوم به الفكر . ولو أخذنا بهذه الوجهة المعينة من وجهات

(*) ارجع إلى الفصل المخصص لدراسة « القيم المحولة » . فى المجلد الخاص بـ « فن هنرى ماتيس » ، والنص الذى أوردناه هنا مأخوذ عن صفحة ٣١ . وفى هذا الفصل يظهرنا الدكتور بارنر على أن جانباً كبيراً من التأثير الانفعالى المباشر للوحات ماتيس إنما هو محول بطريقة لاشعورية من قيم انفعالية ارتبطت فى البداية بأقمشة الفرش ، والمصنقات والزينات الوردية (بما فيها نماذج الأزهار) والفسيفساء ، والخطوط الملونة وقطع الورق والأعلام وغيرها من الموضوعات الأخرى .



» بستان چشمانی « المصور ابریکو

النظر لكان علينا أن نقول: إن القيمة الجمالية الدقيقة لأى عمل فنى ، وليكن لوحة مثلاً ، إنما تنحصر على وجه التحديد فى بعض العلاقات ، وبعض الأنظمة العلاقية التى تقوم بين بعض الألوان وبعضها الآخر ، فى استقلال تام عن كل علاقة بين الموضوعات . وأما القوة التعبيرية التى تكتسبها تلك الألوان حينما تصبح ألواناً لماء ، أو صفوراً أو سحياً . . . الخ، فهى إنما تعود إلى الفن . وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن هناك دائماً هوة بين «الجمالى» و«الفنى» . بمعنى أنهما من نوعين مختلفين تمام الاختلاف .

ولكننا لو أنعمنا النظر إلى الدعامة السيكولوجية التى تستند إليها هذه التفرقة، لوجدنا أن وليم جيمس قد هدمها من قبل حينما أظهرنا على أن ثمة إحساسات مباشرة بمثل هذه العلاقات ، كعلاقة «لو» أو «إز» أو «و» أو «لكن» أو «من» أو «مع» . والواقع أن جيمس قد بين لنا أنه لا يمكن أن تكون ثمة علاقة هى من السعة بحيث يستحيل أن تصبح موضوعاً لخبرة مباشرة . حقاً إن ثمة أشياء معينة — ألا وهى الأفكار — تقوم بوظيفة الوساطة أو التوسط، ولكن المنطق المشوه الفج هو وحده الذى يستطيع أن يزعم أنه مادام الشئ نتيجة لوساطة ، فإنه لا يمكن بالتالى أن يكون موضعاً لخبرة مباشرة . وإنما ينبغى أن نقول: إن الصحيح هو العكس تماماً ، فإننا لا نستطيع أن ندرك أية فكرة — أعنى أية أداة من أدوات الوساطة — كما أننا لا نستطيع أن نمتلكها بكامل قوتها ، اللهم إلا بعد أن نكون قد استشعرناها وأحسنا بها ، كما نشعر أو نحس بالراحة أو اللون .

وإذا كان ثمة أناس ليس لهم من شغل شاغل سوى أن يعكفوا على التفكير بصفة خاصة، فإن هؤلاء الناس يستطيعون أن يدركوا — خلال ملاحظتهم — لعمليات التفكير بدلاً من أن يقتصروا على تحديد ماهية هذه العمليات عن طريق الجدل — أن الوجدان المباشر ليس محدوداً فى مدى اتساعه بدائرة معينة . وآية ذلك أن للأفكار المختلفة «وجدانات مختلفة» أو مظاهر كيفية

مباشرة ، مثلها في ذلك كمثل كل ما عداها . وحينما يفكر الإنسان في التماس مخرج يحل به مشكلة معقدة ، فإنه يهتدى إلى الاتجاه الصحيح للخروج من المأزق عن طريق خاصية معينة تتميز بها الأفكار . ومعنى هذا أن للأفكار كفاءات خاصة تسد الطريق أمام المرء حينما يرتاد الدرب المنحرف ، وتفتح أمامه السبل حينما يصيب الاتجاه الصحيح . فالأفكار علاقات عقلية تشير بالتوقف أو مواصلة السير . ولو كان على المفكر أن يتحقق من معنى كل فكرة بطريقة عقلية استدلالية لضل المفكر في متاهة لانهاية لها ولا مركز . وحينما تفقد الفكرة خاصيتها الحسية المباشرة فإنها لا تعود فكرة ، بل تعبيراً مجرداً منهاً — مثلها في ذلك كمثل أى رمز جبرى — يحقق عملية ما دون ما حاجة إلى تفكير . ولهذا السبب فإن لبعض السلاسل المعينة من الأفكار طابع الجمال أو الرشاقة ، نظراً لأنها تفضى إلى الكمال الملائم ، أو الخاتمة المناسبة لها . ومثل هذه الأفكار تعد إذن ذات طابع جمالى . حقاً إنه لمن الضروري غالباً في التأمل أن نقيم تفرقة بين عناصر الحس وعناصر التفكير ، ولكن هذه التفرقة لاتصدق بالنسبة إلى ضروب الخبرة كافة . وحينما نكون بصدد مهارة فنية أصيلة في مضمار البحث العلمى أو النظر الفلسفى ، فإننا نلاحظ أن المفكر لا يسير وفقاً لقاعدة معينة ، كما أنه أيضاً لا يسير بطريقة عمية ، بل هو يستند إلى معان توجد وجوداً مباشراً بوصفها حالات وجدانية ذات صبغة كيفية(*) .

والكفاءات الحسية ، سواء أكانت اللمس ، أم الذوق ، أم البصر ، أم السمع ، تنطوى على صبغة جمالية . ولكنها لاتنطوى على هذه الصبغة الجمالية على انفراد . بل من حيث هى مترابطة ، أعنى أنها ليست موجودات مجردة منفصلة ، بل هى عناصر متداخلة متفاعلة . وفضلاً عن ذلك ،

(*) يمكننا أن نخيل القارئ فيما يتعلق بهذا الموضوع — وهو موضوع لا يقف عند حد هذه القضية الخاصة ، بل يرتبط بسائر المسائل المتعلقة بالذكاء المميز للفنان — إلى مقالنا عن « التفكير الكيفى » المتضمن فى كتابنا المسمى باسم « الفلسفة والمدنية » .

فإن العلاقات ليست مقصورة على أنواعها الخاصة ، بحيث تكون الألوان مع الألوان ، والأصوات مع الأصوات ، بل إن أقصى ما وصل إليه الضبط العلمى لم ينجح فى الحصول على لون « نقي » أو طيف خالص من الألوان . وآية ذلك أن أى شعاع من الضوء نحصل عليه فى ظروف دقيقة من الضبط العلمى ليس من شأنه أن ينتهى بشكل صارم أو على نحو مطرد ، بل إن لمثل هذا الشعاع أطرافاً غامضة ، وبالتالي تعقيداً باطنياً . هذا إلى أن إسقاط أى إشعاع يستلزم « أرضية » (أو خلفية) معينة ، وعن هذا الطريق وحده يمكن لمثل هذا الشعاع أن ينفذ إلى مجال الإدراك الحسى . وهذه الأرضية بدورها لا يمكن أن تكون مجرد حاجر من الألوان المتفاوتة ، والظلال المتباينة ، بل إنها تملك كفاءاتها الخاصة . ولا يمكن أن يكون أى ظل — حتى ولو كان مصدره أرفع خط فى الوجود — ظلاً متجانساً تماماً . كذلك يستحيل أن ن عزل اللون عن الضوء ، بحيث نضمن عدم حدوث أى انعكاس ضوئى . وحتى لو توافرت أدق الظروف العملية وأكثرها اطراداً ، فإن اللون « البسيط » لن يكون إلا لوناً معقداً ، مادام بالضرورة لابد من أن يكون ماثلاً إلى الزرقة . وليست الألوان التى تستخدم فى التصوير ألواناً طيفية نقية ، بل هى أصباغ لونية (أو مواد ملونة) فضلاً عن أنها لا تسقط فى الخلاء ، بل هى تصب فوق القماش .

وإذا كنا قد حرصنا على إيراد هذه الملاحظات الأولية ، فذلك لأن ثمة محاولات تبدل من أجل نقل كشوف علمية مزعومة عن المواد الحسية إلى مجال الظواهر الجمالية . وهذه الملاحظات تظهرنا على أننا حتى لو استندنا إلى ذلك الأساس العلمى المزعوم، فإننا لن نستطيع أن نقول بوجود « خبرات » تنصب على كفاءات « خالصة » أو « بسيطة » أو كفاءات محصورة فى نطاق حسى واحد بعينه . ولكن مهما يكن من شىء، فإن ثمة هوة غير معبورة بين علم العمل من جهة ، وإنتاج الفن من جهة أخرى . ولو أننا نظرنا

إلى الألوان في أية لوحة لوجدنا أنها معروضة بوصفها ألوان السماء والغيم ، والنهر ، والصخرة ، والعشب ، والحرير ، والحجر الكريم . . الخ، وليس في وسع أى عين حتى ولو كانت تلك التي اعتادت (بطريقة اصطناعية) أن ترى اللون بوصفه لوناً ، أعنى في استقلال تام عن الموضوعات التي تصفها تلك الألوان . نقول: إنه ليس في وسع مثل هذه العين أن تستبعد أصدقاء القيم وتحولاتها نظراً لارتباطها بتلك الموضوعات . والحقيقة التي تصدق على الكيفيات اللونية بصفة خاصة، هي أنها حين تتمثل في صميم الإدراك الحسى ، فإنها تبدو على نحو ما هي في علاقات التباين والانسجام مع ما عداها من الكيفيات الأخرى . ولهذا فإن الذين يحكمون على اللوحة بما فيها من براعة في رسم الخطوط ، قد هاجموا جماعة محبي التلوين على هذا الأساس نفسه ، فقالوا: إن اللون على العكس من الخط الذي يتمتع بضرب من الثبات أو الاستقرار ، لا يمكن أن يبدو كما هو مرتين نظراً لتغيره بتغير الضوء وسائر الظروف الأخرى .

وما أحرانا — بدلا من أن نقحم على مجال الدراسات الجمالية تجريدات تشريحية أو سيكلوجية دخيلة — نقول ما أحرانا بأن ننصت إلى شهادات المصورين أنفسهم . وهذا سيزان مثلا يقول : « إن الرسم واللون ليسا متمايزين . وعلى قدر ما يكون اللون مصوراً بالفعل يكون الرسم موجوداً بمعنى الكلمة ، وكلما كانت الألوان متجانسة بعضها مع بعض ، كان الرسم أقرب إلى التحديد . وحين يكون اللون غنياً كأوفر ما يكون الغنى فهناك لابد من أن تبيء الصورة أقل وأتم . والسرفي الرسم ، بل في كل ما هو محدد في التصميم (أو النموذج) إنما يكمن في التباين والترابط القائمين بين الألوان المستعملة . وهنا يستشهد سيزان بمصور آخر — ألا وهو دلاكروا — فيورد عبارة لاقت استحسانه ألا وهي قوله : « أعطني قطعة من الوحل ، ثم دعني أشكلها كيفما راق لي ، وأنا الكفيل بأن أصنع منها جسد امرأة في

لون ممتع...». والواقع أن التعارض الذى يقام بين الكيفية بوصفها محسوسة مباشرة ، وبين العلاقة بوصفها معقولة غير مباشرة ، إنما هو تعارض خاطئ من أساسه ، سواء أكان ذلك فى النظرية السيكلوجية العامة ، أم فى النظرية الفلسفية العامة . أما فى مجال الفنون الجميلة، فإن هذه التفرقة هى ضرب من المحال ، مادامت قوة الإنتاج الفنى إنما تتوقف على التداخل التام بين هذين العنصرين .

ولو أننا نظرنا إلى فعل أى حس من الحواس ، لوجدنا أنه يشتمل على مواقف وميول ترجع إلى الجهاز العضوى ككل . فالطاقات التى تنتمى إلى أعضاء الحس نفسها إنما تدخل بطريقة سببية فى صميم الشئ المدرك . وحين أدخل بعض المصورين طريقة التنقيط (*) Pointillist التى تستند إلى قدرة الجهاز البشرى على مزج نقط لونية هى منفصلة مادياً على القماش فإنهم لم يستحدثوا نشاطاً عضوياً جديداً ، بل هم قد ضربوا لنا مثالا على وجود هذا النشاط العضوى الذى يحول الوجود المادى إلى موضوع مدرك . ولكن هذا النوع من التحويل (أو التعبير) إنما هو تعديل أولى . ولو أننا استثنينا الفعل الروتينى ، لكان فى وسعنا أن نقول: إن الجهاز العضوى بأكمله ، وليس فقط جهاز الإبصار ، هو الذى يتفاعل مع البيئة فى كل فعل من أفعاله . وليست العين أو الأذن أو أى حس آخر سوى الجرى (أو القناة) التى تمر عبرها الاستجابة الكلية . واللون على نحو ما هو مرئى إنما يتسم دائماً بأرجاع ضمنية لأعضاء كثيرة ، بما فيها أعضاء الجهاز السمباتاوى وأعضاء اللمس ، فهو بمثابة الأنبوبة التى تمر عبرها الطاقة المحتزنة ، دون أن يكون ينبوعاً لها بأى حال . وحين تكون الألوان غنية أو نفيسة ، فلا بد من أن تكون هناك حصيلة عضوية شاملة قد استطاعت هذه الألوان أن تطورها فى أعماقها .

(*) الطريقة التنقيطية فى التصوير هى تلك التى تجعل لمسات الألوان متباعدة على شكل نقط متماسكة متراسة ، دون الالتجاء إلى مزج لوتين لاشتقاق لون ثالث (كما كان يفعل سورا مثلاً) . (المترجم)

وثمة حقيقة أخرى قد تكون أيضاً أكثر أهمية ، تلك هي أن الجهاز العضوى الذى يستجيب عن طريق إنتاج الموضوع المختبر ، إنما هو كائن حى تشكلت ميوله للملاحظة والرغبة والانفعال تحت تأثير خبراته السابقة . فهو يحمل تجاربه الماضية فى ذاته ، لاعتن طريق الذاكرة الواعية ، بل كحل مباشر (أو طاقة مباشرة) . وهذه الحقيقة التى تفسر لنا السبب فى توافر درجة معينة من « التعبير » فى موضوع كل خبرة واعية، قد سبق لنا أن أوضحناها فيما سلف ، فحسبنا أن نبين هنا — ما دمنا بصدد الحديث عن المادة الجمالية — الطريقة التى تعمل بها عناصر الخبرة الماضية (وهى تلك المواد) التى تحمل شحنات وجدانية حاضرة بالاشتراك مع المواد الواردة عن طريق الحواس . والملاحظ فى الاسترجاع المحض — على سبيل المثال — أنه لا بد لكلا النوعين من المواد (أو العناصر) أن يظل فى استقلال عن الآخر ، وإلا لجاءت عملية التذكر مشوهة . وأما فى حالة الفعل الآلى المكتسب بطريقة أتوماتيكية محضة ، فإنه لا بد للعناصر الماضية من أن تخضع تماماً للنشاط الحاضر بحيث لا تبدو مطلقاً فى صميم الشعور . وأما فيما عدا ذلك من الحالات ، فإن العناصر الصادرة عن الخبرات الماضية ترد إلى الشعور، ولكنها لا تلبث أن تستخدم بطريقة شعورية كوسيلة أو أداة لمواجهة بعض المشكلات أو الصعوبات الحاضرة ؛ فهى إذن تظل محفوظة لكى ينتفع بها لتحقيق بعض الأغراض الخاصة . وحين يكون الطابع الغالب على التجربة هو الطابع للبحث ، فإن هذه العناصر الماضية تقوم بدور تقديم البيانات أو الإيحاء بالفروض ، وأما حين يكون الطابع الغالب على التجربة هو الطابع العملى، فإنها تقوم بمهمة تقديم البيانات ، أو توضيح السبيل لحل الموقف الراهن .

وأما فى التجربة الجمالية — على العكس من ذلك — فإن عناصر الماضى لا تشغل الانتباه كما فى حالة الاسترجاع ، فضلاً عن أنها لا تخضع لأى

غرض خاص . حقاً إن ثمة تحديداً أو حصراً مفروضاً على ما يرد إلينا . ولكن هذا التحديد إنما تفرضه ضرورة المساهمة في المادة المباشرة للخبرة الحالية القائمة على قدم وساق ؛ فالمادة هنا لا تستخدم كقنطرة تعبر للوصول إلى خبرة لاحقة ، بل هي تستخدم كوسيلة لمضاعفة التجربة الحاضرة وصبغتها بالصبغة الفردية . ونحن نقيس مدى اتساع العمل الفني بمقدار تنوع العناصر الصادرة عن الخبرات الماضية التي تمتص بطريقة عضوية في صميم الإدراك المحصل هنا والآن . وهذه العناصر هي التي تخضع على العمل الفني جسمه المادى وقدرته الإيحائية . ولما كانت هذه العناصر إنما تصدر في كثير من الأحيان عن ينابيع غاية في الغموض ، فإنه قد يتعذر التعرف عليها عن طريق التذكر الشعورى . وبالتالي فإنها قد تخلق جواً غامضاً وظلالاً باهتة يسبح فيها العمل الفني بأسره .

ونحن نرى اللوحة من خلال العينين ، ونسمع الموسيقى من خلال الأذنين . وحينما نفكر فيما نراه وما نسمعه ، فإننا قد نميل إلى الظن بأن الكيفيات البصرية أو السمعية (من حيث هي كذلك) هي مركز الخبرة ، إن لم تكن هي كل شيء فيها . ولكننا حينما نقم على الخبرة الأولية كجزء داخل في صميم طبيعتها المباشرة شيئاً لا نكتشفه فيها إلا في مرحلة التحليل التالية ، فإننا نقترف خطأ أو مغالطة ، وهي تلك التي أطلق عليها جيمس اسم المغالطة السكيولوجية . والواقع أننا حين نرى لوحة ، فإنه ليس من الصحيح أن الكيفيات البصرية تكون ماثلة أمامنا بوصفها كذلك ، وكأننا ندركها كظواهر مركزية بطريقة شعورية . على حين تنظم الكيفيات الأخرى حولها وكأنما هي ظواهر إضافية أو ثانوية قد ارتبطت بها ، بل إنه ليس ثمة شيء أبعد عن الصواب من مثل هذا الوصف . والحال في مشاهدة اللوحة كالحال في قراءة قصيدة أو مطالعة أى بحث فلسفى : فإننا لا ندرك بطريقة متميزة الأشكال البصرية للحروف والكلمات ، وإنما

تكون هذه كلها بمثابة منبهات نستجيب لها بالاستناد إلى ما لدينا من قيم عاطفية وخيالية وعقلية، وهى تلك القيم التى تنتظم عن طريق التفاعل مع القيم الأخرى المقدمة لنا عبر الواسطة اللفظية . وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى اللوحة . فإن الألوان المرئية فيها لا تحال إلى العين ، بل تحال إلى الموضوعات ولهذا السبب وحده تتصف تلك الألوان بكيفية وجدانية (أو صبغة عاطفية) لدرجة أنها أحياناً قد تنطوى على قوة مغناطيسية ، أو قد تكون ذات دلالة أو قدرة تعبيرية . ولئن كان البحث العلمى الذى يستند إلى الدراسات التشريحية والفسولوجية، قد يظهرنا على أن ثمة عضواً معيناً هو العلة الأولية التى تسبب فى حدوث هذه الخبرة الفنية إلا أن دخل هذا العضو فى صميم الخبرة قد لا يزيد عن دخل المناطق الحسية التى تلعب دورها فى هذه العملية كالعين سواء بسواء ، والتى لا يعرف عنها أى شىء اللهم إلا العالم المتخصص فى الجهاز العصبى ، وإن كان هذا العالم نفسه لا يشعر بتلك المناطق الحسية حينما يكون مستغرقاً فى مشاهدة شىء ما من الأشياء . ونحن حين ندرك - عن طريق العينين بوصفهما عاملين مساعدتين - سيولة الماء ، أو برودة الحديد ، أو صلابة الصخور ، أو تعرى الأشجار فى الشتاء ، فإن من المؤكد أن هناك كيفيات أخرى غير تلك التى تملكها العينان تبدو واضحة فى صميم الإدراك الحسى وتعمل فى الوقت نفسه على ضبطه والتحكم فيه . وإننا لو استطعنا أن نوكد أيضاً بكل يقين أن الكيفيات البصرية لا يمكن أن تبقى قائمة بذاتها فى استقلال عن الكيفيات اللمسية والتأثرية ، كأن هذه لابد من أن تظل لاصقة بسر اويلنا وحدها(*)

وهنا قد يبدو أن النقطة التى تعرضنا لها إنما تتعلق بنظرية تكنيكية (أو فنية) بعيدة الصلة بموضوعنا ، ولكنها فى الحقيقة ترتبط ارتباطاً مباشراً

(*) يعنى بذلك أن الانفعال الذى يحىء إلينا عن طريق البصر لا ينفصل عن الانفعال الذى يرد إلينا عن طريق اللمس أو التهييج الجنسى ، لأن الكيفيات البصرية متداخلة مع الكيفيات اللمسية والانفعالية (أو التأثرية) . (المترجم)

ممشكلتنا الرئيسية ألا وهى مشكلة الصلة بين المادة والصورة . وهذا الارتباط يتجلى على أوجه عدة : والوجه الأول من هذه الأوجه هو الميل الكامن فى الحس نحو الامتداد أو الانتشار . بمعنى أن الحس ينزع نحو الارتباط بأشياء أخرى غيره ارتباطاً باطنياً عميقاً . وتبعاً لذلك فإنه يكتسب الصورة بفضل حركته الخاصة بدلا من أن ينتظر — على نحو سلبى — أن تجيء الصورة فتفرض عليه . وكل كيفية حسية إنما تنزع — بفضل ما لديها من ارتباطات عضوية — نحو الانتشار والامتزاج . أما حين تبقى أية كيفية حسية فى المستوى الانعزالى (نسبياً) الذى ظهرت فيه لأول مرة ، فإنها لا تتخذ هذا المسلك إلا بسبب رد فعل نوعى خاص ؛ إذ لا بد أن تكون قد لقيت عناية أو اهتماماً لأسباب خاصة ، وعندئذ تفقد الكيفية الحسية صبغتها الحسية *Sensuous* لكى تكتسب صبغة شهوانية *Sensual*، وهذا الانعزال الذى يطرأ على الحس ليس من سمات الموضوعات الجمالية ، بل هو من سمات موضوعات أخرى كالمخدرات والتهيجات الجنسية ، والمقامرات المراد من ورأها الاستثارة المباشرة للإحساس ، وأما فى الخبرة العادية ، فإن الكيفية الحسية الواحدة تكون متصلة بما عداها من الكيفيات الأخرى بطرق تسمح بتحديد الموضوع . وهكذا يزيد عضو الاستقبال ، ألا وهو العضو المركزى ، من طاقة المعانى ونضارتها فلا تبقى هذه المعانى مجرد ذكريات باهتة أو صور بالية ، أو معان مجردة ، ولسنا نجد بين الشعراء شاعراً كان أكثر حساسة من كيتس ، ومع ذلك فإننا لا نجد بين الشعراء من استطاع أن يدانيه فى كتابة شعر تشيع فى أعماق كيفياته الحسية مشاهد وأحداث موضوعية . وقد يبدو لنا فى الظاهر أن ملتون قد استلهم (أو استوحى) لاهوتاً هو فى نظر الكثيرين اليوم جاف منفر ، ولكنه مع ذلك قد سابر التقليد الشكسبيرى بالقدر الكافى ، لدرجة أن مادته لم تكن سوى مادة الدراما المباشرة ، وقد صيغت على مستوى هائل .

ونحن حين نسمع صوتاً قوياً شجياً ، فإننا نشعر في الحال بأنه لابد أن يكون صوتاً لنوع خاص من الشخصية . فإذا ما اكتشفنا من بعد أن صاحب هذا الصوت هو في الواقع شخص ذو طبيعة هزيلة قليلة الشأن ، شعرنا أننا قد خدعنا . وكذلك نجد أننا نصاب دائماً بخيبة أمل من الناحية الجمالية ، حينما نتحقق من أن ما في العمل الفني من كفيات حسية لا يتطابق مع ما ينطوى عليه من خصائص عقلية .

وإذا كانت مشكلة العلاقة بين « التزييني decorative » و « التعبيرى expressive » قد بقيت مثار جدل طويل ، فربما كان في الإمكان حل هذه المشكلة بالنظر إليها في سياق التكامل القائم بين المادة والصورة . والعنصر التعبيرى يميل إلى جانب المعنى ، بينما يميل العنصر التزييني إلى جانب الحس . والواقع أن لدى العينين تعطشاً للضوء واللون ، وحينما يتم إشباع هذه الحاجة فهناك لابد من أن يتحقق نوع خاص من الرضا . ومن بين الأشياء التي تشبع هذه الحاجة الأوراق الملصقة على الجدران ، والسجاجيد ، وقماش الفرش ، والتلاعب العجيب للألوان المتغيرة في المساء والأزهار ، والزخارف العربية ، والألوان الزاهية ، إنما تؤدي دوراً مماثلاً في فن التصوير . وإذا كان لبعض البنايات المعمارية ضرب من السحر — ويجب أن نعترف بأن لها سحراً كما أن لها روعة أو جلالاً — فذلك لأن فيها من تكيف الخطوط والمسافات ما يشبع حاجة عضوية مماثلة لدى الجهاز الحسى الحركى .

ولكن يجب أن نقرر أنه ليس في كل هذا أية عملية منفصلة تقوم بها بعض الحواس الخاصة . والنتيجة التي نستخلصها من كل ما تقدم هي أن الكيفية التزيينية المتميزة إنما ترتد إلى طاقة غير عادية من جانب المنطقة الحسية ، تخلع الحيوية والحاذبية على باقى ضروب النشاط التي هي مرتبطة بها . وقد كان همدسون شخصاً ذا حساسية غير عادية للمظهر الحسى للعالم .

وهو يحدثنا عن طفولته حينما كان — على حد تعبيره — « مجرد حيوان صغير متوحش يجرى على قوائمه الخلفية ، متشوقاً بحيرة بالغة إلى معرفة العالم الذى وجد نفسه فيه » فراه يقول : « لقد كنت أهمل طرباً لمرأى الألوان ، كما كنت أجد لذة كبرى فى الشم والذوق واللمس ، فزرقة السماء وخضرة الأرض وتلألؤ الضوء فوق سطح الماء ، ومذاق اللبن ، والفاكهة ، والعسل ، ورائحة التربة الحافة أو الرطوبة ، وأرائحة الرياح والمطر ، والأعشاب والأزهار ، بل مجرد الإحساس بطرف قشة من الحشيش الأخضر كان كافياً لأن يجعل منى مخلوقاً سعيداً . كذلك كانت هناك بعض الأصوات والروائح العطرية ، وقبل كل شيء بعض ألوان الزهر ، وألوان ريش الطيور ويضيه ، كلون القشرة الأرجوانية المصقولة لبيضة الدجاج الأمريكى tinamou كافية لكى تسكرنى بنشوة فياضة من الغبطة والسرور . وذات يوم كنت ممتطياً صهوة جوادى فوق السهول حينما اكتشفت رقعة قرمزية من رعى الحام verbnas وقد تفتحت أزهارها ، وكست نباتاتها المتسلقة مساحة غير قليلة من الiardات ، وأحاطت بها المروج الرطبة التى تتلأأ بغزارة لفرط ما بها من براعم الورد الصغيرة المتألقة ، فكدت ألقى بنفسى من فوق ظهر جوادى الصغير فى نشوة من السرور ، لكى أرقد فوق الأرض المكسوة بالعشب ، بين تلك النباتات وأمتع ناظرى بمراى ألوانها الزاهية . وليس من شك فى أن أحداً لن يجد أدنى صعوبة فى إدراك التأثير الحسى المباشر لمثل هذه التجربة . ولكن ما يستحق الاعتبار أو الملاحظة فى هذه التجربة هو أنها لا تتقف من كفيات اللمس والذوق والشم ذلك الموقف المتكبر (أو المتعالى) الذى وقفه الكتاب منذ عهد « كانت » . بيد أن الحدير بالملاحظة هنا هو أنه ليس ثمة أدنى فصل بين « الألوان ، والروائح ، والذوق ، واللمس » . فالاستمتاع هنا هو بمثابة تذوق للون الموضوعات ، ولملمسها ، ورائحتها ، سواء أكانت هذه الموضوعات هى

أعواد العشب ، أم السماء أم ضوء الشمس ، أم الماء ، أم الطيور . والمرأى ،
والرائحة ، والملمس إنما يهاب بها هنا مباشرة بوصفها وسائط يستمرها
الوجود الكلى للطفل ، في إدراكه الحاد لكيفيات العالم الذى يعبش فيه ،
ألا وهى كيفيات الأشياء المختبرة بالإحساس نفسه . حقاً إن النشاط الفعال
الذى يحققه أى عضو حسى معين لابد من أن يكون داخلاً فى عملية إنتاج
الكيفية ، ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أن يكون العضو هو المركز
(أو بؤرة) الخبرة الشعورية . والواقع أن الصلة التى تجمع بين الكيفيات
والموضوعات ، إنما هى صلة جوهرية باطنة فى أعماق كل خبرة ذات
معنى أو دلالة . ولو أننا استبعدنا هذه الصلة ، لما بقى لدينا شئ ، اللهم
إلا تتابع عديم المعنى غير قابل للتحديد من الهزات الوجدانية العابرة .
وحينما تتوافر لدينا خبرات حسية «خالصة» ، فإن هذه الخبرات إنما
ترد إلينا فى لحظات الانتباه القسرى المفاجئ ، فهى إذن بمثابة صدمات .
والصددمات نفسها إنما تصلح فى العادة لاستثارة حينا للاستطلاع حتى نبحث
فى طبيعة الموقف الذى قطع علينا فجأة مجرى انشغالنا السابق . أما إذا بقيت
الحال على ما هى عليه دون أدنى تغير ، أعنى دون أن يكون فى وسعنا أن نحيل
ما هو مشعور به إلى خاصية من خواص الموضوع ، فهناك لابد من أن
تكون النتيجة هى مجرد الشعور بالحق أو الاستثارة البغيضة ، وتلك حالة
بلاشك بعيدة كل البعد عن الاستمتاع الجمالى . ولو أننا جعلنا باثولوجيا
الإحساس دعامة للمتعة الجمالية ، لكننا كمن يأخذ على عاتقه تحقيق مهمة
فاشلة لايرجى منها .

ولو أننا ترجمنا المتعة التى نستشعرها عند رؤية الأعشاب الخضراء ،
وضوء الشمس المتلألئ فوق صفحة الماء ، ومنظر بيضة الطير المصقولة
اللامعة ، لو أننا ترجمنا هذا كله إلى لغة الخبرات التى يعانها المخلوق الحى ،
لوجدنا أنفسنا بعيدين كل البعد عن أن نكون بإزاء حس واحد يعمل بمفرده ،

أو عدد من الحواس التي تقتصر على إضافة كفاءاتها المنفصلة بعضها إلى بعض . وإنما تتآزر الكفاءات فيما بينها لتكوين كل واحد من الحيوية ، بفضل ما بينها وبين الموضوعات من علاقات مشتركة . ومعنى هذا أن الموضوعات هي التي تحيا حياة عامرة بالانفعال أو التهيج الوجداني . وما يتميز به الفن ، كما هو واضح لدى همدسون نفسه حينما أعاد إبداع خبرة طفولته ، هو أنه يستعين بعملية الاختيار والتركيز ، فيخلع على هذه الإحالة إلى الموضوع ضرباً من التنظيم أو الترتيب ، وبذلك يعلو على مرحلة الإحساس المحض المنتظمة في خبرة الطفولة . والخبرة الأصلية بطابعها المتصل التجميعي (وهما خاصتان لا توجدان إلا لأن الإحساسات تنصب على موضوعات منظمة في عالم مشترك ، دون أن تكون مجرد تنبيهات عرضية أو مبهجات عابرة) هي التي تمد العمل الفني بالإطار المرجعي الذي يحتكم إليه . ولو كانت النظرية القائلة بأن الخبرة الجمالية الأولية تنصب على كفاءات حسية منفصلة ، نظرية صحيحة ، لكان من المستحيل على الفن أن يفرض على تلك الكفاءات أى نوع من الترابط أو النظام .

ولو أننا أنعمنا النظر الآن إلى الموقف الذي أتيينا على وصفه ، لوجدنا فيه مفتاحاً لفهم العلاقة بين العنصر التزييني والعنصر التعبيري في العمل الفني ، ولو كانت المتعة الفنية تنصب على الكفاءات الحسية في ذاتها فحسب ، لما كانت ثمة صلة تجمع بين « العنصر التزييني » و « العنصر التعبيري » ، مادام الواحد منها سيظل صادراً عن التجربة الحسية المباشرة والآخر عن العلاقات والدلالات (أو المعاني) التي يدخلها الفن . ولكن لما كان الإحساس نفسه مختلطاً بعلاقات relations فإن الفارق بين « العنصر التزييني » ، و « العنصر التعبيري » هو مجرد فارق في نبرة التأكيد أو درجة التشديد emphasis وحسبنا أن ننظر مثلاً إلى اللوحة المسماة « غبطة الحياة » (*) ، لكي نتحقق

(*) « غبطة الحياة » Joie de vivre لوحة مشهورة للفنان الفرنسي المعروف ماتيس Matisse (١٨٦٩ - ١٩٥٤) ، وهو مصور اشتهر بتبسيطه للرسم واهتمامه بالتزيين ، وحرصه على استخدام الألوان الزاهية . (المترجم)

من حالة الاستسلام التي ينعدم معها أى تفكير في المستقبل ، وفخامة الأبنية ،
وانشراح الأزهار ، والثراء الناضج للأزهار ، كل هذا قد عبر عنه من
خلال الصبغة التزيينية التي تنبع مباشرة من التلاعب البارح بالكيفيات
الحسية . وإذا أريد لنطاق التعبير في الفنون أن يكون شاملاً واسع المدى
فلا بد من التفرقة بين الموضوعات التي يمكن التعبير عما فيها من قيم بأسلوب
تزييني ، وتلك التي لابد من التعبير عما فيها من قيم دون الالتجاء إلى أى
عنصر تزييني ، ولو أننا وضعنا مثلاً مهرجاً مضحكاً في لوحة تمثل مأتماً ،
لحدث في اللوحة تصادم (أو تعارض) بينه وبين الآخرين ، وحين
يرسم في لوحة تمثل وفاة ملك من الملوك ذلك المهرج الذي كان يضحك
الناس في بلاطه الملكي ، فإن صورة هذا المهرج لابد من أن نجىء - على
أقل تقدير - ملائمة لمقتضيات الموقف ، وكل مبالغة في استخدام الصبغة
التزيينية في موقف خاص بعينه لابد من أن تحمل طابعها التعبيري الخاص ،
كما فعل جويا Goya مثلاً عندما عمد إلى المبالغة في بعض مارسمه من لوحات
لأهل البلاط في عصره لدرجة أن أبهتهم أو (فخفختهم) قد انقلبت إلى
هزأة تدعو إلى السخرية . ولو أننا تطلبنا من الفن أن يكون كله تزييناً ، لكان
في هذا حجراً على مادة الفن ، أو تحديداً لمضمونه باستبعاد التعبير عن الجوانب
القائمة ، مثلنا في ذلك كمثل جماعة المتزمتين حينما يريدون للفن أن يكون
كله جداً ووقاراً .

ولو أننا نظرنا إلى هذه العلاقة الخاصة التي تجمع بين الصبغة التعبيرية
للتزيين من جهة ومشكلة المادة والصورة من جهة أخرى ، لوجدنا أنها
ثبتت لنا خطأ النظريات التي تفصل الكيفيات الحسية بعضها عن بعض .
والواقع أنه حينما يتحقق التأثير التزييني عن طريق مثل هذا الانفصال ،
فإنه يصبح زينة فارغة أو زخرفة متكلفة ، مثله كمثل الأشكال المنقوشة

بالسكر فوق سطح قطعة من الحلوى ، أو مجرد عملية تحلية خارجية . ولا نرانا في حاجة إلى أن نتشعب في البحث لكي ندين تلك الحياة التي يلتجئ إليها البعض حينما يستخدم الزخرفة لإخفاء الضعف وتغطية العيوب البنائية ، ولكن من الضروري لنا أن نلاحظ أننا لو استندنا إلى النظريات الجمالية التي تفصل الحس عن المعنى ، لما وجدنا بين أيدينا دعامة فنية تبرر مثل هذا الحكم . والحق أن انعدام الأمانة في الفن إنما يصدر عن أصل جمالي لا عن مجرد أصل أخلاقي ، فإن الأمانة الفنية لتتعدم حينما وجد انفصال بين المادة والصورة . ولكن هذا الحكم لا يعني أن تكون كل العناصر البنائية بالضرورة واضحة بينة للإدراك الحسى ، كما أكد بعض أنصار المذهب الوظيفي في فن المعمار . فإن مثل هذا الزعم إنما يخلط الفن بتصوير ساذج للأخلاق(*) والواقع أن المواد الخام — سواء أكان ذلك في العمارة ، أم في التصوير أم في الشعر — لا بد من أن يعاد تنظيمها من خلال تفاعلها مع الذات ، حتى تصبح التجربة ذات طابع سار .

وإن الأزهار في الغرفة لتزيد من صبغتها التعبيرية حينما تتلاءم أو تنسجم مع أثاثها وطريقة استخدامها ، دون أن تقحم عليها أى مظهر من مظاهر عدم الإخلاص (أو انعدام الصدق الفني) وإن كانت هذه الأزهار قد تخفى وراءها شيئاً ضرورياً من الناحية البنائية .

وحقيقة الأمر أن ما قد يكون صورة في إحدى المناسبات قد يكون مادة في مناسبات أخرى ، والعكس بالعكس . فاللون الذي يعدّ مادة بالنسبة إلى القوة التعبيرية لبعض الكيفيات أو القيم ، يصبح صورة حينما يستخدم لكي ينقل إلينا معاني اللطافة والتألق والانسراح ، ولكن هذه العبارة لا تعنى أن لبعض الألوان وظيفة معينة ، في حين أن لغيرها من الألوان وظيفة أخرى . ولنأخذ على سبيل المثال لوحة فلاسكينز التي رسمها

(*) عرض جوفرى سكوت في بحثه المسمى باسم « معمار الإنسانية » هذه المغالطة عرضا حسنا وقدم لنا تفسيراً لها . (المؤلف) .

للطفلة ماريا تريزا ، وقد ظهر عن يمينها إناء به أزهار ، ففي هذه اللوحة نجد أن ثمة حسنا ولطافة لا يعلى عليهما ، والرقعة تشيع في كل جانب وكل جزء من الصورة ، فنلمحها في الرداء ، والحلى ، والوجه ، والشعر ، واليدين ، والأزهار . ولكن نفس الألوان التي تعبر على وجه الدقة — عن مادة المصنوعات الفنية كما هو الشأن دائماً لدى فلاسكين حينما يحالفه التوفيق — تعبر أيضاً عن الكرامة الباطنية الكامنة في أعماق الموجود البشري وهي كرامة تظل حتى لدى الشخصية الملكية ، شيئاً دفيناً كامناً في أبعد أغوار النفس، بحيث إنها لا يمكن أن تكون مجرد زخارف ملكية .

ولا يترتب على هذا — بطبيعة الحال — أن تكون جميع الأعمال الفنية ، حتى تلك التي تنطوى على طابع ممتاز متصفة بهذا التداخل التام بين العنصر التزييني والعنصر التعبيري كما هي الحال في معظم الأحيان لدى تيتان ، وفلاسكين ، ورنوار . وقد يكون الفنانون عطاء في هذه الناحية فقط أو تلك ، ومع ذلك نعتبرهم فنانين عطاء . ولو أننا نظرنا إلى التصوير الفرنسي منذ بداية العهد به تقريباً . لوجدنا أنه قد امتاز بإحساس حاد بالعنصر التزييني . وقد نجد لدى لانكريه Lancret وفراجونار Fragonard وقاتبو Watteau رقة تكاد تبلغ في بعض الأحيان حد التهمس fragility ، ولكنهم لم يبدوا أمامنا مطلقاً أى نزوع نحو فصل التعبيري عن العنصر التزييني الخارجي ، على نحو ما كان يفعل دائماً تقريباً بوشيه Boucher وهؤلاء المصورون يفضلون الموضوعات التي تتطلب اللطافة والرقعة لكي تصير معبرة أكمل تعبير . وأما « رنوار » فإنه يلتجئ في لوحاته إلى مادة الحياة المشتركة (العادية) أكثر مما كان يفعل هؤلاء . ولكنه يستخدم كل واسطة تشكيلية سواء أكانت هي اللون ، أم الضوء ، أم الخط ، أم السطوح في حد ذاتها وفي علاقاتها المتبادلة، لكي يحمل إلينا الإحساس بالغبطة الفياضة الناشئة عن الاحتكاك بالأشياء العادية . وكثيراً ما كان يشكو من أصدقائه الذين

كانوا يعرفون نماذجه البشرية — فيما يقول الرواة من أنه كان يخلع على تلك النماذج جمالا لم يكن فيها . ولكن أحداً لا يستطيع أن يزعم عند مشاهدته لتلك اللوحات أنه بإزاء صورة جامدة أو أشكال مجملة *prettified* والواقع أن ما يعبر عنه «رنوار» إنما هو الخبرة التي حصلها بنفسه عن لذة إدراك العالم . أما المصور المعاصر ماتيس، فإنه فنان لا يجارى بين أهل التلوين التزيينى في وقتنا الحاضر. وحينما يتطلع المرء إلى لوحاته لأول وهلة ، فإنه قد يصاب بصدمة إذ يجد نفسه بإزاء ألوان متجاورة هي في حد ذاتها زاهية (مبهجة) فضلا عن أنه قد يلحظ لأول وهلة في لوحاته فراغات مادية تبدو بعيدة عن كل طابع جمالى . ولكن حينما يكون المرء قد تعلم كيف يرى، فإنه لا بد واجد في لوحات ماتيس ترجمة عجيبة لخاصية هي أولا وبالذات خاصية فرنسية ، ألا وهي «الوضوح» *clarte* وحينما لا تنتج محاولة الفنان في التعبير عن تلك الخاصية — وهي بطبيعة الحال لا تنتج دائماً — فهناك لابد من أن تقوم الصبغة التزيينية بمفردها ، وبالتالي فإنها تصبح شيئاً لا يحتمل ، مثلها في ذلك كمثل السكر في الحلوى، حينما يزيد عن قدر معلوم .

وإذن فإن ثمة ملكة هامة تعين صاحبها على أن يتعلم كيف يدرك أى عمل فنى ، وهى ملكة لا يتمتع بها الكثير من النقاد ؛ ونعنى بها القدرة على إدراك تلك المظاهر الخاصة (أو الجوانب المحددة) من الموضوعات التي تستثير اهتمام فنان بعينه بصفة خاصة، ولو أننا نظرنا إلى فن التصوير للطبيعة الصامتة لوجدنا أن هذا الفن لن يكون إلا جهداً فارغاً كأغلب أنواع التصوير المماثل . اللهم إلا إذا تسنى له أن يصبح — على يد أستاذ من الأساتذة — فناً معبراً من خلال صبغته التزيينية نفسها عن عوامل بنائية ذات دلالة خاصة ، كما فعل «شاردان» مثلاً حينما استطاع أن ينقل إلينا معانى الحجم والأوضاع المكانية بطرق جذابة ترتاح لمراها الأعين ، أو كما فعل سيزان حينما اتخذ

من الأثمار (أو الفاكهة) واسطة لتحقيق كفيات هائلة توحى بالعظمة أو الفخامة ، أو كما فعل جواردي — على العكس — حينما كان يبث في أبنيته الهائلة بجلالها وضخامتها روحاً تزيينية أو بريقاً زخرفياً .

وحينما يتم انتقال الموضوعات من واسطة حضارية معينة إلى واسطة حضارية أخرى، فإن الطابع التزييني المميز لتلك الموضوعات لا بد من أن يكتسب قيمة جديدة . فلو نظرنا مثلاً إلى السجاجيد والأواني الشرقية ، لوجدنا أن نماذجها كانت تنطوي في الأصل على قيمة دينية أو سياسية — بوصفها رموزاً قبلية — تعبر عنها أشكال تزيينية شبه هندسية . ولكن المتأمل لهذه الموضوعات من أهل الغرب أعجز من أن يظن إلى مثل هذه القيمة ، مثله في ذلك كمثل كل من يحاول إدراك الطابع التعبيري الديني الذي تنطوي عليه اللوحات الأصلية للفن البوذي أو الفن التاوسي : Taoist ولما كانت العناصر التشكيلية في مثل هذه الأعمال تظل باقية ، فإنها قد تثير لدينا في بعض الأحيان إحساساً كاذباً بوجود انفصال بين العنصر التزييني والعنصر التعبيري ، وكأن العناصر المحلية لم تكن سوى مجرد واسطة استطعنا عن طريقها أن ندفع حق الدخول . وهكذا تبقى القيمة الذاتية الجوهرية للعمل الفني حتى بعد أن تكون عناصره المحلية قد انتزعت تماماً .

ولئن كان الاصطلاح قد جرى على اعتبار « الجمالي » الموضوع النوعي الخاص لعلم الجمال ، إلا أننا لم نتعرض — أو لم نكد — لمفهوم الجمال في كل ما أسلفنا . والواقع أن « الجمال » لفظ عاطفي ، وإن كان يشير إلى عاطفة من نوع خاص . وآية ذلك أننا حينما نجد أنفسنا بإزاء منظر أو قصيدة أو لوحة ، تستأثر بإعجابنا أو تستولي على مجامع قلوبنا ، فنجد أنفسنا مدفوعين إلى أن نهمس أو نهتف قائلين : « كم هي جميلة ! » وليست هذه الصيحة سوى مجرد تحية لإجلال ، نرفعها إلى ذلك الموضوع الذي أثار لدينا إعجاباً يكاد يبلغ حد العبادة . فالجمال بعيد كل البعد عن أن يكون

لفظاً تحليلياً ، وبالتالي فهو لا يمكن بحال أن يكون مفهوماً يصلح كأداة للتفسير أو التصنيف في أية نظرية ، ولكن لسوء الحظ أن لفظ الجمال قد تحجر فاستحال إلى موضوع غريب . ولم تلبث الفرحة الوجدانية أن خضعت أو وقعت تحت تأثير ما تسميه الفلسفة باسم عملية (التحويل الأقتنومي) (*) فاستحال مفهوم الجمال إلى ماهية حدس . وهكذا أصبح لفظ « الجمال » - حين يستعمل لأغراض نظرية - حداً عائقاً أو اصطلاحاً معطلاً . وليس من شك في أننا حين نستخدم هذا اللفظ في مجال التفسير النظرى للإشارة إلى الصبغة الجمالية الكلية لأية خبرة أو تجربة ، فإنه لمن الأفضل لنا بكثير أن نواجه الخبرة ذاتها ، أو أن نتعامل مع التجربة نفسها حتى نتبين من أين تصدر تلك الصبغة الجمالية وعلى أى نحو تسير . وفي هذه الحالة لن يكون الجمال سوى مجرد استجابة لذلك الذى يعده التفكير بمثابة الحركة المكتملة للمادة . وقد اندمجت علاقاتها الباطنية على صورة كل كينى موحد .

وثمة استعمال آخر لهذا اللفظ أكثر تحديداً ، يوضح فيه الجمال في مقابل ضروب أخرى من الكيفيات الجمالية ، فيكون الجميل على النقيض من الجليل والهزلى والباعث على السخرية . ولو أننا حكمنا على الأمور بالرجوع إلى نتائجها ، لكان في وسعنا أن نقول: إن هذه التفرقة غير موفقة على الإطلاق . والواقع أنها تميل إلى إيقاع أصحابها في عمليات من التلاعب الديالكتيكي بالمفاهيم ، وتفضى بهم إلى إقامة تفرقات ذات طابع انعزالي فتسد الطريق أمام إدراكهم الحسى المباشر . بدلا من أن تعينه وتأخذ به . ومثل هذه التقسيمات الجاهزة ، بدلا من أن تساعدنا على الإذعان للموضوع أو الاستسلام له ، وتؤدى بنا إلى الاقتراب من الموضوع الجمالى بنية المقارنة

(*) يشير ديوى بهذا اللفظ : « التحويل الأقتنومي » hypostalization إلى عملية تحول « الجمال » إلى أنوم . والأنوم هو تلك الحقيقة الشخصية المتمايزة (كالأنام الثلاثة في التأليه المسيحى) . (المترجم)

أو الموازنة، فلا نلبث أن نقصر التجربة على الإدراك الجزئى أو الفهم القاصر لكل الموحد . ولو أننا فحصنا الحالات التى تستعمل فيها هذه الكلمة عادة ، بغض النظر عن المعنى العاطفى المباشر الذى سبق لنا أن ألمعنا إليه ، لوجدنا أن من بين الدلالات التى يشير إليها هذا اللفظ هو توافر الصبغة الزينية بشكل موثر أخاذ ، بحيث يجد الإحساس نفسه بإزاء ضرب من السحر المباشر . وثمة دلالة أخرى تشير إلى سمة خاصة هى توافر علاقات التلازم والتكيف المتبادل بين أعضاء الكل الواحد ، سواء أكان هذا الكل موضوعاً ، أم موقفاً ، أم فعلاً .

وتبعاً لذلك فإن كلمة « الجمال » قد تطلق على البراهين فى الرياضيات أو العمليات فى الجراحة ، بل قد يقال عن إحدى الحالات المرضية، إنها تمتاز بالجمال إذا كانت هذه الحالة نموذجية فى عرضها للعلاقات الخاصة المميزة للمرض . وكلا المعنيين — معنى السحر الحسى ، ومعنى تجلى التناسب الانسجامى فى الأجزاء — إنما يميزان الصورة الإنسانية فى نماذجها الممتازة — وكل الجهود التى بذلها الباحثون النظريون فى سبيل إرجاع أحد هذين المعنيين إلى المعنى الآخر إنما تظهرنا على عبث التعرض للموضوع من خلال المفاهيم المتحجرة . أما الوقائع فهى تلقى أماننا الكثير من الأضواء على الامتزاج المباشر للصورة والمادة ، فضلاً عن أنها تظهرنا على نسبة ما يؤخذ على أنه صورة أو مادة فى حالة فردية خاصة لجرد تنشيط التحليل الذهنى .

وقصارى القول: إن النظريات التى تفصل المادة عن الصورة ، تلك النظريات التى تسعى جاهدة فى سبيل تحديد موضع خاص (أو محل خاص) لكل منهما فى التجربة ، على الرغم من كل تعارض قد يقوم بين بعضها والبعض الآخر ، إنما هى حالات عديدة تمثل مغالطة جوهرية واحدة بعينها . فكل هذه النظريات إنما تقوم على فصل الكائن الحى عن البيئة التى يعيش فيها . والمدرسة الأولى منهما — وهى تلك التى تعرف فى الفلسفة

باسم المدرسة المثالية، نظراً لأن مبادئها الضمنية قد صيغت بأسلوب مثالي صريح - إنما تقيم تفرقتها لصالح المعاني أو العلاقات . وأما المدرسة الثانية ، وهى المدرسة الحسية التجريبية ، فهى تقيم تفرقتها لمصلحة أولوية الكيفيات الحسية . وفى كلتا الحالتين لم تكن الخبرة الجمالية موضعاً للثقة ، بحيث تولد هى نفسها مفاهيمها الخاصة التى تتكفل بتأويل الفن . وإنما الملاحظ أن المفاهيم قد فرضت من الخارج فرضاً ، فنقلت جاهزة (إلى مجال التجربة) من أنظمة فكرية ركبت دون أدنى إشارة إلى الفن نفسه ، أودون الرجوع إلى الفن نفسه .

وليس ثمة نتيجة كانت فى أى موضع من المواضع وبالا على أصحابها قدر ما كانت هذه النتيجة التى انتهى إليها البعض فيما يتعلق بمشكلة المادة والصورة . وقد كان من السهل علينا بطبيعة الحال أن نملاً صفحات هذا الفصل بنصوص ننقلها عن مؤلفين عديدين فى علم الجمال يؤكدون فيها وجود ثنائية أصلية بين المادة والصورة . ولكن حسبنا أن نورد هنا على سبيل المثال النص التالى الذى يقول فيه الكاتب : «إننا نقول عن واجهة أى معبد يونانى إنها جميلة ، حينما نشير بصفة خاصة إلى صورتها الجديرة بالإعجاب ، فى حين أننا عندما ننسب صفة الجمال إلى قصر نورماندى إنما نشير بالأحرى إلى ما يعنيه هذا القصر ، بمعنى أننا نشير إلى أثر تخيلنا لماضيه الملىء بالقوة والكبرياء ، ونتصور كيف أنه قد تعرض لضربات الزمن الذى لا يرحم فراجع ببطء وانهزم هزيمة تدريجية بطيئة .

ونحن نلاحظ هنا أن الكاتب قد أرجع «الصورة» بطريقة مباشرة

إلى الحس ، على حين رد المادة أو الجوهر إلى المعنى المرتبط بها . وليس أيسر بطبيعة الحال من أن نعكس الآية . فنقول: إن للأطلال بهاء لا يمحى ، نظراً لأن شكلها ولونها المباشرين مع ما يتسلق فوقها من علق ، يتسم بصبغة تزيينية تؤثر فى الحس ، فى حين تقرر أن التأثير لواجهة المعبد

اليوناني إنما يرجع إلى إدراك علاقات تناسب . . . وهى علاقات تنطوى على اعتبارات عقلية لا مجرد اعتبارات حسية . والواقع أنه قد يبدو - لأول وهلة - أنه من الطبيعى أن ننسب المادة إلى الحس ، والصورة إلى الوساطة الفكرية ، لا العكس . ولكن الحق أن هذه التفرقات ، فى هذا الاتجاه أو ذاك ، إنما هى تفرقات تعسفية محضة . فما هو صورة فى سياق ما ، قد يصبح مادة فى سياق آخر ، والعكس بالعكس . وعلاوة على ذلك فإن المادة والصورة تغيران موضعهما فى العمل الفنى الواحد لأقل تغيير يطرأ على اهتمامنا ، أو أقل تحويل يعرض لانتباهنا . ولنأخذ على سبيل المثال هذه الأبيات الشعرية من قصيدة « لوسى جراى » Lucy Gray حيث يقول الشاعر : « ألا إن البعض ليزعم حتى اليوم ، أنها مازالت طفلة حية ، وأنتك تستطيع أن تملئ عينيك بروية لوسى جراى الرقيقة العذبة ، وهى تضرب فوق القفار الوعرة الموحشة . إنها تسير قدماً فوق الهضاب الخشنة والرمال الناعمة ، ولكنها لا تتطلع مطلقاً إلى ما وراءها وهى تنشد أغنياتها المنفردة ، فتمس بها الرياح فى صغرها » .

وهنا نتساءل : هل يستطيع أى شخص أحس بهذه القصيدة إحساساً جمالياً أن يقيم فى الوقت نفسه تفرقة شعورية بين الإحساس والتفكير ، أو بين المادة والصورة ؟ لو كان فى وسعنا أن نقول : إن مثل هذا الشخص لم يقرأ أو لم يسمع بأسلوب جمالى ، لأن القيمة الجمالية لهذه الأبيات إنما تنحصر فى تكامل العنصرين معاً . ومع ذلك فإن فى استطاعة المرء بعد استغراقه فى القصيدة واستمتاعه بها أن يعود إليها متأملاً ومحللاً . وعندئذ قد يدرك المرء كيف أن اختيار الألفاظ ، والوزن (أو البحر) والإيقاع ، وحركة العبارات ، قد أسهم فى تحقيق التأثير الجمالى المنشود . وفضلاً عن ذلك فإن من شأن هذا التحليل - إذا أجرى فى ضوء إدراك واع للصورة - أن يزيد من ثراء ما يعقبه من خبرة مباشرة . فإذا عنت مناسبة أخرى كان

فى وسع المرء أن يربط هذه السمات عنها بتطور وردزورث ، وتجربته ، ونظرياته ، بحيث ينظر إلى هذه السمات كلها على أنها مادة ، لا صورة . وعندئذ تصبح « قصة الطفلة المخلصة حتى الموت » مجرد صورة سجل فيها وردزورث عناصر (أو مواد) خبرته الشخصية .

ولما كانت العلة القصوى لاتحاد المادة والصورة فى التجربة، إنما هى الصلة الوثيقة التى تجمع بين الفعل والانفعال (أو العمل والمعاناة) فى صميم تفاعل المخلوق الحى مع عالم الطبيعة والإنسان، فإن النظريات التى تفصل المادة عن الصورة إنما تصدر فى خاتمة المطاف عن إهمال لمثل هذه العلاقة . ومن هنا فإن هذه النظريات تعتبر الكيفيات مجرد انطباعات تحدثها فينا الأشياء ، وتنظر إلى العلاقات التى تمدنا بالمعنى إما على أنها مجرد ارتباطات بين تلك الانطباعات، وإما على أنها مجرد أشياء دخيلة أقحمها التفكير . وليس من شك فى أن ثمة قوى معادية لاتحاد الصورة بالمادة ، ولكن هذه القوى ليست جوهرية باطنة فى طبيعة الأشياء ، وإنما هى صادرة عما يكتنف طبيعتنا من تحديدات ، والواقع أن هذه القوى المعادية إنما تنبع عن الحمود (أو بلادة الحس) والكبرياء (أو الغرور) والإشفاق على الذات (self pity) والفتور والخوف والعرف ، والروتين ، وشتى العوامل التى تتسبب فى إعاقه أو انحراف أو تعطيل التفاعل الحيوى للمخلوق الحى مع البيئة التى يعيش فيها . والموجود الذى هو فى العادة جامد الحس (أوبليد الشعور) هو وحده الذى لا يجد فى العمل الفنى سوى مجرد استثارة عابرة . والشخص المصاب باكتئاب أو هبوط نفسى هو وحده الذى يعجز عن مواجهة المواقف المحيطة به ، فيمضى إلى العمل الفنى لكى يلتمس فيه سلوى طيبة (أو علاجاً نفسياً) يحققه من خلال تلك القيم التى لم يستطع أن يعثر عليها فى عالمه . وأما الفن نفسه فهو شيء أكثر من مجرد استثارة للطاقة لدى نفس خائفة استبدت بها الكآبة ، أو مجرد سكينه تهدأ معها أعاصير نفس مضطربة .

وهكذا تتحول - عبر الفن - معانى موضوعات ، هى فى العادة صامتة خرساء ، أو بدائية أولية ، أو قاصرة محدودة ، أو معطلة معاقة ، فتصبح معانى واضحة مركزة دون أن يتم هذا التحول عن طريق تفكير يمارس نشاطه فيها بجهد ومشقة ، أو عن طريق هروب إلى عالم من الإحساس المحض ، بل عن طريق عملية إبداعية يتم فيها خلق تجربة جديدة . وقد يتحقق أحياناً هذا الزايد فى رقعة اتساع التجربة ومدى عمقها أو شدتها عن طريق ما سماه الشاعر: «أنشودة الحق الفلسفية التى تشيع الدفء والحرارة فى حياتنا العادية» . أو هو قد يتحقق أحياناً أخرى عن طريق رحلة نقوم بها إلى أماكن قاصية أو عن طريق مخاطرة «تنتفح معها النوافذ المظلمة على زبد البحار الهائجة فى البلاد السحرية الضائعة» .

ولكن أيا ما كان السبيل الذى ينتهجه العمل الفنى ، فإنه لابد لهذا العمل - نظراً لأنه فى صميمه خبرة مليئة عميقة - من أن يشيع الحياة والنشاط فى القدرة الموجودة لدينا على اختبار العالم المادى بكل وفرته ، وامتلائه . والفن إنما ينهض بهذه المهمة حينما يحيل المادة الغفل التى تنطوى عليها تلك الخبرة ، إلى مادة منظمة قد شكلتها الصورة .

الفصل السابع

التاريخ الطبيعى

لقد فحصنا « الصورة » فى الفصل السابق من حيث هى شىء ينظم العناصر المادية على شكل مادة فنية . والتعريف الذى سبق لنا تقدمه إنما يجبرنا عن ماهية الصورة حينما تكون قد تحققت أو اكتملت ، أعنى حينما يكون ثمة عمل فى ، ولكنه لا يجبرنا على أى نحو تهيأ للصورة أن توجد ، ولا يتبين لنا ما هى الظروف التى أحاطت بنشأتها أو تكوينها ، وقد عرفت الصورة بلغة العلاقات ، فى حين عرفت الصورة الجمالية بالاستناد إلى فكرة اكتمال العلاقات فى إطار واسطة مختارة (أو أداة خاصة) . ولكن « العلاقة » لفظ غامض لا يخلو من التباس ، وهو يستعمل فى اللغة الفلسفية للإشارة إلى أى ترابط قائم فى الفكر . وعندئذ يكون معنى هذا اللفظ غير مباشر لأنه يشير إلى شىء عقلى صرف إن لم نقل مجرد شىء منطقى . ولكن « العلاقة » فى معناها الاصطلاحى إنما تدل على شىء مباشر إيجابى (أو فعال) ، أعنى شيئاً دينامياً ذا طاقة فعالة مؤثرة . فالعلاقة إنما توجه انتباهنا نحو الطريقة التى ترتبط بها الأشياء بعضها ببعض ، بمعنى أنها تظهرنا على ضروب تعارضها واتحادها فتبين لنا كيف تكمل الأشياء بعضها بعضاً وكيف يحبط بعضها بعضاً ، وتوضح لنا كيف يساعد بعضها بعضاً ، وكيف يعطل بعضها بعضاً ، وتكشف لنا عن طريقتهما فى استئثار بعضها بعضاً وإعاقة بعضها بعضاً .

والعلاقات الذهنية إنما توجد على صورة قضايا . فهى تكشف لنا عن ترابط الحدود بعضها ببعض . وأما فى الفن فإن العلاقات — مثلها فى ذلك كمثل العلاقات فى الطبيعة والحياة — إنما هى ضروب من التفاعل . ومعنى هذا أنها دفعات وجذبات ، أو انقباضات وانبساطات ، فهى تحدد الخفة

والثقل ، والارتفاع ، والسقوط ، والتوافق والتنافر . ولو نظرنا إلى علاقات الصداقة وعلاقات الزوج والزوجة ، وعلاقات الوالدين والأطفال ، وعلاقات المواطن والدولة ، لوجدنا أن مثل هذه العلاقات كمثل علاقات الجسم بالجسم في الجاذبية والفعل الكيماوى من حيث إن فى إمكاننا أن نرمز إليها بحدود أو مفاهيم ، وبالتالي فإن فى وسعنا أن نقررها على صورة قضايا . ولكنها إنما توجد بوصفها أفعالا وردود أفعال يتم عن طريقها تعديل الأشياء . والفن يعبر ولكنه لا يقرر ، فهو يهتم بالموجودات من حيث هى كصفات مدركة حسياً ، ولا ينصب على مفاهيم قد صيغت صياغة رمزية على صورة حدود . أما العلاقة الاجتماعية فهى مسألة وجدانات وإلزامات ، وتواصل ، وتوليد ، وتأثير وتعديل متبادل . وهذا هو المعنى الذى ينبغى أن نفهم به « العلاقة » حينما نستخدم لتعريف الصورة فى الفن .

والتكيف المتبادل للأجزاء بعضها بالنسبة إلى البعض الآخر فى تركيبها لكل موحد ، إنما هو العلاقة التى تتميز العمل الفنى من الناحية الشكلية أو الصورة . ونحن نجد تكيفاً متبادلاً من هذا القبيل - ولكن فى حدود خاصة - فى كل آلة ، بل فى كل أداة . والواقع أن ثمة غاية قد حققت فى كل حالة من هذه الحالات . حقاً إن ما هو مجرد منفعة محضة قد يشيع غاية محدودة خاصة ، ولكن من شأن العمل الفنى (أو الجمالى) أن يشبع أغراضاً عدة ، دون أن يكون أى غرض من هذه الأغراض مجرد غاية قد حددت سلفاً (أو من ذى قبل) ، فالعمل الفنى إنما يخدم الحياة ، دون أن يفرض علينا أسلوباً خاصاً محدداً فى المعيشة . ولو لم تكن أجزاء الموضوع الفنى مترابطة فيما بينها بطرق متميزة لأصبحت تلك المهمة التى يضطلع بها الفن (أو تلك الخدمة التى يؤديها) مجرد ضرب من الاستحالة . والمشكلة التى تواجهنا الآن إنما تنحصر فى السؤال التالى : كيف يتسنى لكل جزء أن يكون بمثابة جزء ديناى ؟ أعنى كيف يلعب

دوراً إيجابياً فعلاً فى تكوين هذا الضرب الخاص من « الوحدة » أو « الحقيقة الكلية » ؟

وهنا نجد ماكس ايستمان Max Eastman فى كتابه « تذوق الشعر » يحاول أن يكشف لنا عن طبيعة الخبرة الجمالية ، فيستعين بمثال جيد لرجل يعبر النهر على مركب بخارى ، قادماً من مدينة نيويورك (مثلاً) . والملاحظ أن بعض الناس حين يقومون بهذه الرحلة ، فإنهم إنما يعدونها مجرد وسيلة يحتملونها للوصول إلى الهدف الذى ييغون بلوغه . ومن هنا فإنهم قد يقضون الرحلة فى مطالعة الصحف ، وقد يكتفون - إذا كانوا كسالى - بالتطلع إلى هذا المبنى أو ذاك ، لكى يتعرفوا برج المتروبوليتان أو مبنى كريسلر أو مبنى امباير ستيت . الخ . أما إذا كان الراكب قلقاً أو متلهفاً على الوصول ، فإنه قد يعنى بمراقبة معالم الطريق لكى يحكم على مدى اقترابه من الهدف الذى يريد الوصول إليه . وأما إذا كان الراكب حديث عهد بهذه الرحلة ، أو إذا كان يقوم بها للمرة الأولى ، فإنه قد ينظر إلى ما حوله باشتياق وتشوف ، ولكن الحيرة سرعان ما تستبد به حينما يرى تلك الكثرة الهائلة من الموضوعات الممتدة أمام ناظره . ومثل هذا الشخص لن يرى الكل أو الأجزاء ، وإنما سيكون مثله كمثل الرجل العامى الذى يدخل مصنعاً غير مألوف ، حيث يجد نفسه بإزاء آلات عديدة تكرر عملاً ميكانيكياً معقداً . وثمة شخص آخر قد يهتم بالحالة الواقعية ، فىرى حين يتطلع إلى أفق السماء دليلاً على عظمة المباني ، أو شاهداً على قيمة البلاد . أو هو قد يطلق العنان لأفكاره فيفكر فى ازدهار ذلك المركز الصناعى التجارى الكبير . وقد يسترسل مثل هذا الشخص فى تأملاته ، فىرى فى انعدام التخطيط دليلاً على اضطراب مجتمع أقيمت كل نظمه على دعامة من الصراع ، بدلاً من أن تقام على دعامة من التعاون . وأخيراً قد ينظر إلى المشهد المتألف من المباني بوصفه أحجاماً لونية وضوئية يرتبط بعضها ببعض ، كما يرتبط أيضاً

بكل من السماء والنهر . وهنا نكون بصدد نظرة جمالية كتلك التى يمكن أن ينظر إليها المصور إلى مثل هذا المشهد .

ولو أننا حاولنا أن نميز الطابع الذى يفصل هذه النظرة الأخيرة عن كل ما عداها من النظرات السابقة لوجدنا أن ما يميزها هو اهتمامنا بالكل الإدراكي perceptual الذى يتألف من مجموع الأجزاء المترابطة . فليس ههنا شكل واحد ، أو مظهر واحد ، أو كيفية واحدة قد انتزع (أو انتزعت) على حدة ، بوصفه (أو بوصفها) وسيلة تعين على الوصول إلى نتيجة خارجية لاحقة نرغب فى بلوغها ، أو بوصفه (بوصفها) علامة على استدلال يمكن استخلاصه . حقاً إن مبنى (امباير ستيت) قد يتعرفه يذاته أو فى ذاته ، ولكن الملاحظ أنه حينما ينظر إلى هذا المبنى لأغراض تصويرية ، فإنه لا يراه إلا بوصفه جزءاً لا يتجزأ من كل منظم تنظيمياً إدراكياً . وعندئذ تخضع قيم هذا المبنى وكيفياته المرئية لضرب من التعديل الذى تفرضه عليها الأجزاء الأخرى للمشهد الكلى ، كما تنجى هذه أيضاً بدورها فتعدل من القيمة المدركة حسياً لكل جزء من أجزاء ذلك الكل ، وهنا نكون بإزاء « صورة » بالمعنى الفنى لهذه الكلمة .

وقد وصف لنا ماتيس كيف تتحقق عملية التصوير الفنى فقال : « لو أننى وضعت فوق قطعة نظيفة من القماش — على فترات متعاقبة — بقعاً من الأزرق ، والأخضر ، والأحمر ، فإن كل لمسة جديدة أقوم بها لا بد أن يكون من شأنها أن تجعل اللمسات السابقة تفقد شيئاً من قيمتها . ولنفرض مثلاً أننى أريد أن أصور غرفة نوم . ولنفرض أننى أرى صوان ملابس . . . إن هذا الصوان يثير لدى إحساساً قوياً باللون الأحمر ، فأضع على القماش ذلك النوع الخاص من الأحمر الذى أرتاح له . وهنا تنشأ العلاقة الخاصة بين هذا اللون الأحمر المعين وبين ذلك اللون الباهت السائد فى قطعة القماش . فإذا ما وضعت إلى جانبه لوناً أخضر ، ثم لوناً أصفر ممثلاً به أرضية الغرفة

نشأت علاقات جديدة بين هذين اللونين الأخضر والأصفر ، وبين لون قطعة القماش . ولكن هذه الدرجات اللونية (التونات Tones) المختلفة لا بد من أن تجيء فينقص بعضها من تأثير بعض ، وعلى ذلك فإنه لمن الضرورى تحقيق ضرب من التوازن بين تلك الدرجات اللونية المختلفة حتى لا يهدم بعضها بعضاً . ولاسييل إلى ضمان قيام مثل هذا التوازن ، اللهم إلا إذا عمدت إلى إدخال ضرب من النظام على أفكارى . وبالتالي فإنه لا بد من إقامة العلاقات بين الدرجات اللونية بالطريقة التى تجعل منها علاقات مبنية ، أو مشيدة ، لا مجرد علاقات مشورة ، أو متبددة . وهكذا يجيء تأليف جديد من الألوان فيعقب التأليف الأول ويخلع على تصورى الخاص طابعه الكلى (*) .

ولو أننا نظرنا إلى ما يفعله الفنان هنا لوجدنا أنه لا يكاد يختلف — من حيث المبدأ — عما يفعله رب البيت الذى يوثث إحدى غرف مسكنه ، حينما يراعى عند اختياره وتنظيمه للمناضد ، والكراسى ، والسجاجيد ، والمصابيح ، ولون الجدران ، والمسافات التى تفصل بين اللوحات على الجدران ، ألا يقوم أى تنافر بين هذه كلها ، بل يتكون من مجموعها كل موحد . وإلا فإنه لن يكون ثمة إلا اختلاط أوفوضى أو اضطراب ، وهو اضطراب نلمسه عن طريق الإدراك الحسى نفسه . وهكذا يستحيل على الإبصار أن يكمل ذاته ، بل يجد نفسه مضطراً إلى التشتت على صورة أفعال منفصلة . فيرى المرء هذا ، ثم يرى ذاك ، ومثل هذا التابع المحض هو بلاشك أعجز من أن يكون سلسلة متماسكة الحلقات . أما حين يتحقق للكتل ضرب من التوازن ، وحين يشيع بين الألوان ضرب من الانسجام ، وحين تتلاقى الخطوط والسطوح بحيث تتقاطع على النحو الملائم ، فهناك

(*) نقلا عن « ملاحظات مصور » المنشور سنة ١٩٠٨ ، وربما كان فى استطاعتنا فى موضع آخر أن ننم النظر فيما تتضمنه العبارة القائلة بضرورة « تنظيم الأفكار » (أو إدخال ضرب من النظام عليها)

يصبح الإدراك الحسى متتابعاً متسلسلاً بشكل يمكنه من إدراك الكل . ويكون من شأن كل فعل من الأفعال المتلاحقة أن يبنى على ماسبقه وأن يزيد من قوة ما تقدم عليه . وعندئذ لا بد من أن يستشعر المرء حتى لأول وهلة إحساساً بالوحدة الكيفية ، وبالتالي فلا بد من أن تكون ههنا « صورة » . وقصارى القول أن « الصورة » ليست وفقاً على تلك الموضوعات التى اصطلاحنا على تسميتها باسم الأعمال الفنية ، بل إنه حيناً وجد إدراك حسى لم تصبه البلادة ، ولم يمسسه الانحراف ، فهناك لا بد من أن يكون ثمة تزوع حتمى نحو تنظيم الأحداث والموضوعات بمراعاة مقتضيات الإدراك الحسى التام الموحد . ومعنى هذا أن الصورة هى اللمسة المميزة لكل خبرة تستحق بجداراة اسم الخبرة . والفن — بمعناه النوعى — إنما يحقق بطريقة واعية مقصودة على أكمل صورة سائر الشروط التى تضمن قيام مثل هذه الوحدة . ومن هنا قد يكون فى وسعنا أن نعرف الصورة بأنها العملية التى تضطلع بها القوى حين تحمل خبرة أى حدث ، أو موضوع ، أو مشهد ، أو موقف ، نحو نهايتها الخاصة التى تضمن لها تحققاً متكاملًا . وإذن فإن الصلة التى تجمع بين الصورة والمادة هى صلة ذاتية باطنية لا مجرد علاقة سطحية مفروضة من الخارج . وهذه الصلة التى تحدد مادة أية خبرة تواصل حتى النهاية أو تبلغ أقصى الغاية . وحين تكون المادة ذات طابع مرح ، أو فكاهى ، فإن من المستحيل أن تفرض عليها صورة لا تلائم سوى مادة ذات طابع محزن أو عاطفى . وحين يعبر عن موضوع ما فى قصيدة ، فإن الوزن ، وسرعة الحركة ، والألفاظ المختارة ، والبناء الكلى العام ، سيجعل من الموضوع شيئاً مختلفاً ، كما أن طبيعة اللوحة ستجعل من النسق الكلى للعلاقات اللونية والتجسيمية شيئاً آخر مختلفاً كل الاختلاف . ولو تصورنا فى رواية مضحكة (أو ملهاة) رجلاً يقوم برص قوالب من الطوب وهو مرتد ملابس السهرة ، لكان وضع هذا الرجل متلائماً مع طبيعة الملهاة ، ولكانت

الصورة فى هذه الحالة مطابقة للمادة . (ولكن هذا الموضوع نفسه لو أقحم على حركة تجربة أخرى مختلفة لجاء إقحامه وبالا عليها) .

وهكذا يتبين لنا أن مشكلة الكشف عن طبيعة الصورة فى صميمها عبارة عن مشكلة اكتشاف الوسائل التى يتحقق عن طريقها اكتمال الخبرة أو تمام التجربة . وحين تهباً لنا معرفة تلك الوسائل، فإننا نكون قد عرفنا ماهية الصورة . ولئن كان من الحق أن لكل مادة صورتها الخاصة ، بمعنى أنها فى صميمها فردية إلا أن هناك شروطاً عامة متضمنة فى الترقى المنتظم لأى موضوع يستهدف بلوغ مرحلة الكمال أو التمام ، مادام الإدراك الموحد لا يتم إلا حين تتحقق هذه الشروط .

ولقد أوردنا فى تضاعيف ما أسلفنا بعض الشروط اللازمة لقيام الصورة ، ونعود هنا فنقرر أنه لا يمكن أن تكون ثمة حركة نتجه فيها نحو النهاية المنجزة (أو المكتملة) اللهم إلا إذا كان هناك تجمع تدريجى للقيم ، أى ثمرة أو نتيجة ذات صبغة تراكمية ، ولا قيام لمثل هذه النتيجة اللهم إلا إذا تمت المحافظة على القيمة التى سبق تحصيلها . وفضلاً عن ذلك فإنه لاسبيل إلى ضمان قيام الاستمرار المنشود اللهم إلا إذا تهباً للخبرة المتجمعة أن تولد ضرباً من الترقب واستباق الحل . والتجمع هو فى الوقت نفسه ضرب من التأهب، كما هو الشأن فى كل مرحلة من مراحل نمو الجنين الحى، فالشئ الذى يستمر على قيد البقاء إنما هو الشئ الذى تم الوصول إليه ، وإلا لكان ثمة توقف أو تصدع . وهذا هو السبب فى أن عملية الإنجاز (أو التحقيق) هى بطبيعتها عملية نسبية ؛ بمعنى أنها لا تحدث فى نقطة معينة مرة واحدة وإلى الأبد ، بل هى متواترة متكررة الوقوع recurrent . وقد تجيء الوقفات الإيقاعية فتستبق الغاية النهائية على حين أن هذه الغاية نفسها لا تعد نهائية إلا بطريقة خارجية محضة . وآية ذلك أننا حين نفرغ من قراءة قصيدة ، أو رواية ، أو من مشاهدة لوحة ، فإن التأثير الذى تخلفه فينا

تلك القراءة أو المشاهدة سرعان ما يمتد نحو خبراتنا اللاحقة ، حتى ولو لم يكن ذلك إلا بطريقة لاشعورية .

وإذن فإن المميزات التي أوردنا ذكرها ، ألا وهى : الاستمرار ، والتجمع ، والحفظ ، والتوتر ، والاستباق ، هى بمثابة شروط صورية لكل صورة جمالية . وربما كان عامل المقاومة من العوامل الجديرة باهتمام خاص فى هذا الصدد . وذلك أنه لولا التوتر الباطنى لكان ثمة اندفاع سهل نحو هدف مباشر بطريقة فورية ، ولما كان ثمة شيء يمكن أن نسميه باسم التطور أو التحقق . ووجود المقاومة هو الذى يحدد موضع العقل (أو الذكاء) فى إنتاج أى عمل فنى أو موضوع جمالى . والمصاعب التى لا بد من التغلب عليها توطئة لتحقيق التكيف التبادلى للملائم للأجزاء ، إنما تكون ما نسميه فى مضمار الإنتاج الذهنى باسم « المشكلات » . وكما هى الحال فى النشاط المتعلق بالمسائل التى يغلب عليها الطابع العقلى ، لا بد للعناصر التى تكون المشكلة أن تحول إلى واسطة أو وسائط تستخدم لحلها . ومعنى هذا أنه لاسبيل إلى إغفال تلك العناصر . ولكن الملاحظ فى الفن أن المقاومة التى يلقاها الفنان تدخل فى صميم عمله بطريقة مباشرة أكثر مما تدخل فى مضمار العلم . ولا بد للمتذوق — مثله فى ذلك كمثل الفنان — من أن يعمل على إدراك المشكلات وملاقاتها ، والتغلب عليها ، وإلا كانت عملية التذوق الفنى أو التقدير الجمالى مجرد ظاهرة عابرة تغلب عليها الصبغة العاطفية . والواقع أنه لكى يتسنى للمرء أن يدرك إدراكاً جمالياً، فإنه لا بد من أن يعيد تكوين خبراته السابقة حتى يمكنها أن تندمج اندماجاً تكاملياً فى نمط جديد . ومعنى هذا أنه ليس فى وسعه أن يطرد خبراته السابقة ، كما أنه ليس فى وسعه أن يتمسك بها على نحو ما كانت تماماً فى الماضى .

والحق أن أى تحديد سابق لغاية الإنتاج (أو ثمرة العمل الفنى) سواء من جانب الفنان أو من بجانب المتأمل ، لن يكون من شأنه سوى أن يجعل

من العمل الفنى مجرد ناتج ميكانيكى أو أكاديمى . وفى مثل هذه الحالات لن تكون العمليات التى يتم عن طريقها الوصول إلى الموضوع النهائى أو إلى الإدراك الخيالى ، وسائط حقيقية تنحو جميعها نحو بناء خبرة مكتملة . وإنما سيكون الطابع الغالب على التجربة فى هذه الحالة هو طابع ورق الشمع (المستعمل فى الطباعة) وإن كان النسخ هنا لا يتم عن موضوع مادى ؛ بل عن موضوع قائم فى الذهن . ولو أننا قلنا: إن الفنان لا يهتم بمعرفة الطريقة التى ينتج بها عمله الفنى ، لكان قولنا هذا مجانباً للصواب تماماً . ولكن الحقيقة أن الفنان لا يحرص على النتيجة النهائية إلا من حيث هى تكميل لما تقدم عليها ، لا بسبب مطابقتها أو عدم مطابقتها لخطة جاهزة أو مشروع معد من ذى قبل . والفنان مستعد دائماً لأن يدع النتيجة المحصلة رهناً بملاءمة الوسيلة ، أو كفاية الوسيلة التى تصدر عن تلك النتيجة وتجيء فتلخصها . وإذن فإن مثل الفنان كمثل الباحث العلمى ، من حيث إنه يدع موضوع إدراكه بما يجيئ معه من مشكلات ، هو الذى يحدد النتيجة أو يفصل فى الأمر ، بدلا من أن يصر على ضرورة تطابق الموضوع مع نتيجة محددة سلفاً .

والمرحلة التكميلية (أو الإنجازية) من مراحل التجربة — وهى مرحلة متوسطة ونهائية فى الوقت نفسه — تقدم دائماً شيئاً جديداً . والإعجاب إنما ينطوى دائماً على عنصر « تعجب » وكما قال أحد كتاب عصر النهضة : « إنه ليس ثمة جمال ممتاز لا ينطوى فى تناسبه على شئ من الغرابة » . والواقع أن ثمة تحولا غير متوقع ، تحولا لا يستطيع الفنان نفسه أن يتنبأ به على وجه التحديد ، يمكن أن يعد بمثابة الشرط الضرورى لانصاف العمل الفنى بطابع التوفيق أو النجاح لأنه هو الذى ينقذ هذا العمل من كل صبغة آلية ميكانيكية وهو الذى يخلع عليه تلقائية الشئ غير المتعمد فلا يبدو العمل مجرد ثمرة من ثمرات الحساب أو التقدير العددى . والمصور والشاعر — مثلهما فى ذلك كمثل الباحث العلمى — يعرفان مباحج الكشف . أما أولئك الذين يواصلون

عملهم بوصفه برهاناً على قضية متصورة من قبل فهو لاء قد يستشعرون لذات النجاح الأناني، ولكنهم لن يحسوا بالغبطة التي ينطوى عليها تحقيق الخبرة لذاتها (لأى غرض آخر) . وفي هذه الحالة الأخيرة يتعلم الأفراد عن طريق عملهم نفسه — كلما أوغلوا فيه — كيف يرون ويستشعرون ما لم يكن بادئ ذي بدء جزءاً من خطتهم الأصلية أو مقصدهم الأصلي .

والمرحلة الإنجازية (أو التحقيقية) consummatory هي مرحلة متواترة متكررة الوقوع خلال عملية أداء العمل الفني ، بحيث إننا لو نظرنا إلى الخبرة المرتبطة بأى عمل فنى عظيم لوجدنا أن مواضع وقوعها تتغير بتغير الملاحظات المتعاقبة الموجهة إليها ، وهذه الحقيقة هي الكفيلة بإقامة سد منيع بين الإنتاج الآلى والاستعمال الميكانيكى من جهة ، وبين الإبداع الفنى والإدراك الجمالى من جهة أخرى . ففي الحالة الأولى لا تكون هناك غايات إلى أن يتم بلوغ الغاية النهائية ، والعمل هنا يستحيل إلى كد فى حين يتخذ الإنتاج طابع العناية أو الكدح . وأما فى الحالة الثانية، فإنه ليس ثمة حد نهائى لعملية تقدير العمل الفنى لأن هذه العملية متصلة وبالتالي فهي أدواتية instrumental ونهائية معاً ، والذين ينكرون هذه الحقيقة يقصرون دلالة لفظ « أداتى » على عملية المساهمة فى تحقيق ضرب من التأثير الضيق والفعالية الوضعية . ولكنهم يعترفون بهذه الحقيقة حيناً لا يطلق عليها اسم بعينه . وهذا سنتياناً مثلاً يتحدث عن « تأمل الطبيعة وكيف أنه يقتادنا إلى إيمان حى عميق بالمثل الأعلى » . وهذا القول يصدق فى نظره على الفن كما يصدق على الطبيعة ، فهو يظهرنا على أن العمل الفنى يمارس وظيفة أدواتية . والفن إنما يحملنا على تكوين نظرة جديدة (أو اتخاذ موقف مجدد) نحو ظروف الخبرة العادية ومقتضياتها ، وليس من شأن الفعل (بمعنى العمل) الذى يقوم به الموضوع الفنى أنه ينقطع حيناً يتوقف الفعل المباشر للإدراك الحسى بل هو يظل يعمل فى مسالك غير مباشرة ، والحق أن الأشخاص الذين

يجزعون لاستعمال كلمة « أداتى » حينما نكون بصدد الفن ، كثيراً ما يمجدون الفن ، لأنه — على وجه التحديد — يسبب لنا حالات دائمة من السكينة والانتعاش ، ويكفل لبصرنا ضرباً جديداً من التربية أو التهذيب . والإشكال هنا هو مجرد إشكال لفظى . فإن مثل هؤلاء الأشخاص قد درجوا على ربط الكلمة بأدوات تحقق غايات ضيقة . كالمظلة التى هى مجرد أداة للوقاية من المطر ، والآلة الحاصدة التى هى مجرد أداة لجمع الحبوب .

إن ثمة سمات قد تبدو لأول وهلة خارجية دخيلة ، ولكنها فى الواقع داخلية فى صميم الصبغة التعبيرية للتجربة ، بدليل أنها تساعد على تطور تلك التجربة أو ترقياها ، فتخلع عليها طابع الإشباع الخاص المميز لكل تحقق فعال . وهذه الحقيقة تصدق — مثلاً — بالنسبة إلى المهارة غير الاعتيادية والاقتصاد فى استعمال الوسائل حينما تندمج هاتان الخاصيتان فى صميم العمل القائم بالفعل . وعندئذ تكون المهارة موضعاً للإعجاب ، لا بوصفها جزءاً من الجهاز المادى الخارجى الذى يملكه الفنان ، بل بوصفها تعبيراً متزايد القوة ينتسب إلى الموضوع نفسه ، ذلك أن المهارة هنا إنما تسهل مهمة مواصلة تلك العملية (الفنية) المستمرة من أجل الانتهاء بها إلى نتيجتها الدقيقة المحددة . فهى ليست مجرد خاصية تميز المنتج ، بل هى أيضاً خاصية تميز الناتج ، نظراً لأنها تدخل فى تكوين الصورة . والحال هنا كالحال بالنسبة إلى الكلب السلوقى ، فإن رشاقته ليست مجرد خاصية يملكها هذا الحيوان كشئ خارج عن حركاته ، بل هى سمة تميز الحركات التى يقوم بها . والملاحظ أيضاً أن الغلاء أو النفاسة Costliness — كما بين لنا سنتيانا — هى عنصر من عناصر التعبير ، وإن كانت النفاسة هنا لا تمت بأدنى صلة إلى التفاخر المبتذل بالتحصل على القوة . والندرة هى من العوامل التى تزيد من شدة التعبير ، سواء أكانت الندرة هنا مظهراً من مظاهر التحقق الفذ لجهود رفيق طويل الباع ، أم كانت سمة من سمات ذلك الجو

النأى الساحر الذى ينقلنا إلى أساليب من الحياة لا عهد لنا بها تقريباً من قبل . ومثل هذه النماذج من الغلاء أو النفاسة ، إنما تمثل جزءاً من الصورة لأنها تشبه سائر العوامل المنظوية على معانى الجدة وعدم التوقع ، من حيث إنها تساعد على بناء تجربة أصيلة فريدة فى نوعها . وقد يكون للشيء المألوف نفسه مثل هذا التأثير . وهناك كثيرون يشتركون مع « شارلز لام » Charles Lamb فى الإحساس بسحر « العائلى » domestic إحساساً عميقاً فذاً . ولكن هؤلاء يجدون تلك الظاهرة العائلية ويحفظون بذلك الشيء المألوف بدلاً من أن يقتصروا على ترديد صورهِ (أو صورها) فى تماثيل هشة صغيرة من الشمع . وهكذا يتخذ القديم طابعاً جديداً يتم عن طريقه إنقاذ معنى العادى (أو المألوف) من النسيان الذى طالما تسببت فيه العادة أو العرف . وربما كانت الأناقة أيضاً جزءاً من الصورة لأنها تميز العمل حينما يكون تقدم الموضوع فى حركته المتصلة نحو الخاتمة (أو النتيجة) تقدماً يتسم بضرب من المنطق الحتمى الذى لا مناص منه .

وقد درجت العادة على إرجاع بعض السمات التى أتينا بذكرها إلى الصنعة أو التكنيك بدلاً من ردها إلى الصورة . وهذه النسبة صحيحة حينما ترد الصفات التى نحن بصدددها إلى الفنان ، لا إلى عمله الفنى . والواقع أن ثمة صنعة technique يمكن اعتبارها دخيلة أو متطفلة ، كما هو الشأن بالنسبة إلى ضروب التنميق اللفظى التى قد نلقاها لدى بعض أساتذة صناعة الكتابة . وحينما تجيء صفات المهارة والاقتصاد ، فتثير فى أذهاننا ، أو توحى إلينا بصاحبها ، فإنها فى هذه الحالة إنما تتأى بنا عن العمل نفسه . ومعنى هذا أن سمات العمل الذى يوحى إلينا بمهارة منتجة هى سمات داخلية فى العمل ، ولكنها ليست منه . والباعث على النظر إلى هذه السمات على أنها ليست من صميم العمل ، إنما هو — على وجه التحديد — الجانب السلبي من النقطة التى نحن بصدددها . وآية ذلك أنه لا موضع لهذه السمات فى عملية

تكوين الخبرة المترقية الموحدة ، فضلاً عن أنها لاتعمل كقوى باطنية تفضى بالموضوع الذى هى منه بمثابة جزء معترف به إلى مرحلة الإنجاز ، أو الإتمام ، أو الاكتمال . وإذن فإن مثل هذه السمات هى أشبه ما تكون بالعناصر الفائضة ، أو الزائدة عن الحاجة . ولئن كانت الصنعة (أو التكنيك) لاتختلط بالصورة تماماً . إلا أنها ليست مستقلة عنها برمتها . والأدنى إلى الصواب أن يقال :إن الصنعة هى المهارة التى تعالج بها العناصر المكونة للصورة . أما فيما عدا ذلك فإن الصنعة لن تكون إلا مجرد زخرفة فارغة ، أو مجرد براعة منفصلة عن كل تعبير .

وتبعاً لذلك فإن ضروب التقدم الهامة التى تحدث فى مضمار الصناعة أو (التكنيك) إنما ترتبط بالجهود المبذولة لحل مشكلات ليست فى صميمها تكنيكية ولكنها تنشأ عن الحاجة إلى ألوان جديدة من الخبرة . وهذا القول يصدق على الفنون الجمالية كما يصدق على الفنون التطبيقية (أو التكنولوجيا) ، وهناك تحسينات فى التكنيك لايتجاوز نطاقها بأى حال مهمة إدخال بعض الإصلاحات على نموذج قديم من نماذج العربات . ولكن مثل هذه التحسينات ضئيلة الشأن أو قليلة الأهمية بالقياس إلى التغير الشامل الذى طرأ على التكنيك حين تم الانتقال من القاطرة إلى السيارة استجابة لبعض الحاجات الاجتماعية التى كانت تستلزم النقل السريع تحت إشراف شخصى ، وهو ما لم يكن فى وسع قطار السكة الحديدية أن يقوم به . ولو أننا نظرنا إلى التطورات التى اختلفت على الضروب الأساسية لصناعة التصوير خلال عصر النهضة وابتداء منه ، لوجدنا أن هذه التطورات قد ارتبطت بالجهود التى بذلت لحل مشكلات نشأت عن التجربة المعبر عنها فى التصوير ، لاعن صناعة التصوير نفسها .

وقد كانت المشكلة الأولى التى واجهت فن التصوير هى الانتقال من رسم المعالم أو الحدود المحيطة بالأشكال (Contours بطريقة فيسفاية

مسطحة إلى إبراز الأبعاد الثلاثة لشئ الأشكال . ولولم يكن هناك ما يوجب مثل هذا التغير ، قبل أن يتسع نطاق التجربة ، بحيث يتطلب التعبير عن شئ أكثر من مجرد الترجمة الزينية عن بعض الموضوعات الدينية التي كانت محددة من قبل السلطة الدينية . وليس من شك في أن التقليد الذي درج على التصوير « المسطح » لا يقل - في موضعه الخاص - صلاحية عن أى تقليد آخر ، كما أن الطريقة الصينية في رسم المنظور لا تقل كمالاً - من بعض الوجوه - عن فن التصوير الغربى . أما القوة التي أحدثت هذا التغير في التكنيك (أو الصنعة) فقد كانت هي نمو النزعة الطبيعية في التجربة خارج نطاق الفن . وهذا العامل نفسه هو الذى أدى إلى حدوث التغير الثانى الكبير في مضمار فن التصوير حينما اهتم المصورون بالعمل على استخدام وسائل فعالة لتسجيل المنظور الجوى (أو الهوائى) وتمثيل الضوء أو (النور) . ثم كان التطور الثالث في عالم التكنيك حينما عمد أهل مدرسة البندقية إلى استخدام اللون لإحداث تأثيرات مماثلة لما كانت المدارس الأخرى - خصوصاً مدرسة فلورنسا - قد حققتة عن طريق الالتجاء إلى الخط المنحوت (أو النحتى) *sculpturesque line* وهذا التغير الأخير إنما يدلنا على أن القيم قد خضعت لانقلاب شامل فاكتسبت طابعاً دنيوياً عامياً ، وأصبحت غاية مطلبها أن تمجد ما في التجربة من عناصر فخمة فاخرة ، وأخرى دمهنة رقيقة .

ومع ذلك فإننا لسنا هنا بمعرض الحديث عن تاريخ فن من الفنون ، بل نحن بصدد بيان الصلات الوظيفية التي تجمع بين التكنيك والصورة التعبيرية . والدليل على وجود ترابط وثيق بين التكنيك الحقيقى وبين الحاجة إلى التعبير عن بعض الألوان الخاصة من الخبرة إنما هو هذه المراحل الثلاث التي يقترن بها في العادة ظهور أى تكنيك جديد . ففي المرحلة الأولى يكون

هناك تجريب من جانب الفنانين ، مع مبالغة ملحوظة في إظهار العامل الذى طبق عليه التكنيك الجديد . ولعل من هذا القبيل مثلاً ما حدث على يد مانتجنا(*) Mantegna حينما استخدم الخط لتحديد التعرف على قيمة الدائرى . أو ما قام به الانطباعيون النموذجيون في مضمار التأثيرات الضوئية . أما فيما يتعلق بالجمهور ، فإننا نجد من جانبه استهجاناً عاماً للغرض الذى ترمى إليه كل هذه المغامرات الفنية والموضوع الذى تنطوى عليه . أما في المرحلة التالية، فإن آثار المنهج الجديد لا تلبث أن تستوعب ، حتى إذا تأتى لها أن تكتسب صبغة طبيعية استطاعت أن تدخل بعض التعديلات على التقليد القديم . وفي هذه الفترة تستقر المقاصد الجديدة ، وتكتسب الصنعة الجديدة صبغة شرعية بوصفها « كلاسيكية » فتصبح لها مكانة تظل مقترنة بها حتى في فترات لاحقة . ثم نجىء مرحلة ثالثة تتم في التسليم بالسماح الخاصة لتكنيك أساتذة المرحلة المتزنة فنستخدم كنماذج للتقليد ، وتصبح غايات في ذاتها . وهذا ما حدث مثلاً في أواخر القرن السابع عشر حينما ظهرت المبالغة في استخدام الحركة الدرامية التي كانت سمة من سمات تيتان Titian وبصورة أظهر تنورتو Tintoretto وذلك عن طريق الاستعانة بالضوء والظل على وجه الخصوص، فاكسبت هذه الطريقة طابعاً مسرحياً ، ومن هنا فقد كان من نتائج المحاولات التي قام بها كل من جويرشينو Guercino وكارفاджيو Caravaggis وفتي Feti وكارنشى Carracci وريبري Ribera من أجل رسم الحركة بطريقة درامية أن أصبح فن التصوير عبارة عن لوحات مصطنعة متكلفة ، فكانت محاولاتهم هي الإخفاق بعينه . والملاحظ في هذه المرحلة الثالثة (وهي المرحلة التي تتعقب آثار العمل الإبداعي بعد أن أصبح معترفاً به من الجميع) أن التكنيك مستعار مستجلب دون أن تكون

(*) مانتجنا (١٤٣١-١٥٠٨) مصور وحفار إيطالي ولد بمدينة بادوا وزين كنيسها المشهورة باسم الأغسطين les Augustins وهو مصور واقعي يمتاز فنه بالقوة .

له أدنى صلة بالتجربة الملحة التي عملت على ظهوره في أول الأمر . وهذا هو السبب في أن النتيجة التي تصل إليها هي نتيجة أكاديمية توفيقية .

وقد سبق لنا أن قررنا أن الصناعة (أو المهارة البدوية) ليست هي ما نعينه بالفن ، ونستطيع الآن أن نضيف إلى ما أسلفنا نقطة هامة طالما أغفلها الباحثون ، ألا وهي النسبية التامة للصناعة ، أو التكنيك بالقياس إلى الصورة في الفن . ولم يكن انعدام المهارة هو الذي خلغ على النحت القوطي القديم صورته الخاصة ، أو هو الذي أضى على اللوحات الصينية طريقتها الخاصة في رسم المنظور . وإنما الملاحظ أن الفنانين حين استخدموا ما كان بين أيديهم من وسائل تكنيكية، فإنهم قد استطاعوا أن يقولوا ما كان ميسراً لهم أن يقولوه على نحو أفضل مما لو كانوا قد استعانوا بتكنيك آخر . وما نعهده نحن اليوم من قبيل السذاجة الساحرة *charming naivete* لم يكن بالنسبة إليهم سوى منهج بسيط مباشر للتعبير عن الموضوع المشعور به . ولهذا السبب فإنه وإن لم يكن هناك استمرار في التكرار (أو التقليد) في أى فن جمالى ، إلا أنه ليس هناك أيضاً بالضرورة تقدم . ولن يكون في الإمكان يوماً أن يقوم فن يعادل النحت اليوناني في مضماره الخاص ، فإن ثورفالدسن(*) لا يداني فيدياس بحال . وسيظل ما حققه مصورو مدرسة البندقية عملاً فذاً لا يجارى . أما التقليد الحديث لمعمار الكاتدرائية القوطية فإنه يفتقر دائماً إلى الطابع المميز الأصيل . والذي يحدث في مضمار الحركات الفنية، هو أن تظهر عناصر جديدة من الخبرة تتطلب التعبير فتكون منظوية في صميم تعبيرها على صور جديدة وأساليب تكنيكية مبتكرة . ولقد عاد مانيه القهقري في الزمان لكى يضمن لعمل فرشاته ضرباً من التحقق

(١) ثورفالدسن Thorvaldsen (١٧٧٩ - ١٨٤٤) مثال دانمركى ولد بمدينة كوبنهاجن وهو صاحب الكثير من الرسومات المحفورة bas-reliefs التزيينية ولعل أشهرها «أسد لوسرن» Le Lion de Lucerne . (أترجم)

أو الاكتمال، ولكن ارتداده إلى الماضى لم يكن مجرد نقل أو تقليد لصنعة قديمة (أو تكتيك قديم) .

ولسنا نجد دليلاً على نسبية الصنعة بالقياس إلى الصورة خيراً من ذلك الذى نجده لدى شكسبير . فبعد أن تدعت أركان شهرته باعتباره فناناً كبيراً وأديباً عالمياً ، ظن بعض النقاد أنه من الضرورى لهم أن ينسبوا تلك العظمة الفنية إلى كل إنتاجه . وتبعاً لذلك فقد راحوا يبنون نظريات فى الصورة الأدبية بالاستناد إلى دعامة من الوسائل التكتيكية الخاصة . ولكنهم لم يلبثوا أن أصيبوا بصدمة بالغة حينما أظهرتهم المعرفة العلمية الدقيقة على أن الكثير من المواضيع التى طالما أثنوا عليها قد استعيرت من تقاليد العهد المعروف باسم « عهد اليزابيث » . وكانت النتيجة بالنسبة إلى أولئك الذين طالما وحدوا بين الصنعة (التكتيك) والصورة أنهم وجدوا أنفسهم مضطرين إلى أن ينقصوا من عظمة شكسبير . ولكن الصورة الجوهرية لعمل شكسبير قد ظلت مع ذلك على ما كانت عليه دائماً من قبل ، دون أن تتأثر فى كثير أو قليل بتلك الاقتباسات الموضوعية . وكل اعتبار نقيمه لبعض الجوانب الخاصة من صناعته ليس من شأنه فى الواقع سوى أن يعيننا على تركيز انتباهنا فى المواضيع الهامة أو النواحي الخطيرة من فنه .

ولسنا نبالغ حين نقرر نسبية التكتيك technique ، فإن الصنعة لتغير لأقل تغير يصيب الظروف الخارجية حتى ولو كانت هذه الظروف لا تكاد تمت بصلة إلى العمل الفنى نفسه ، كما هى الحال مثلاً حين يحىء اكتشاف جديد فى علم الكيمياء فيؤثر فى صناعة الأصباغ اللونية . أما التغيرات الخطيرة فهى تلك التى تؤثر فى الصورة نفسها بمعناها الجمالى . وكثيراً ما يتغاضى بعض الباحثين عن نسبية التكتيك بالقياس إلى الوسائل أو الأدوات . ولكن هذه النسبية تصبح هامة حينما تكون الأداة الجديدة علامة على حدوث تغير فى الحضارة ، أعنى فى صميم العناصر (أو المواد) المراد التعبير عنها .

وقد عمل على تحديد طبيعة صناعة الأواني الخزفية قديماً (إلى حد كبير) تلك العجلة التي كان الخزافون يستعينون بها في صناعتهم . كذلك تعتبر السجاجيد والأغطية مدينة بالحانب الأكبر من رسمها الهندسى لطبيعة آلة النسيج نفسها . ومن هنا قد يصح أن نقول: إن مثل هذه الأمور لم تكن ذاتها أشبه ما تكون بالتكوين الجسمى للفنان ، وكلنا يعرف كيف كان سيزان يتمنى لو كانت له عضلات مانيه . ولكن من شأن هذه الأمور أن تصبح شيئاً أكثر من مجرد اهتمام بالاثريات القديمة ، حينما ترتبط بتغير في الحضارة أو التجربة . ولو أننا نظرنا إلى صنعة أولئك الذين رسموا من قديم الزمان على الكهوف والجدران ، أو الذين حفروا على العظام ، لوجدنا أن هذه الصنعة إنما كانت تخدم غرضاً قدمته الظروف ، أو فرضته طبائع الأحوال . فالفنانون قد استعملوا دائماً ، وهم سيستعملون دائماً شتى الوسائل التكنيكية على اختلاف أنواعها .

وهناك من جهة أخرى ميل سائد لدى بعض النقاد العاديين إلى قصر التجريب على العلماء في المعمل . ولكن من الملاحظ مع ذلك أن من السمات الجوهرية للفنان أنه يولد « مجرباً » وبدون هذه السمة (أو الخاصة) يصبح الفنان مجرد أكاديمي ، سواء أكان أكاديمياً فقيراً أم أكاديمياً بارعاً . وإذا كان الفنان ملزماً بأن يكون مجرباً، فذلك لأن عليه أن يعبر عن خبرة ذات طابع فردى عميق ، مستخدماً وسائط ومواد هي في صميمها ملك للعالم العام المشترك . ولا سبيل إلى حل هذه المشكلة مرة واحدة وإلى الأبد ، فإنه لابد من مواجهتها وحلها في كل عمل جديد نضطلع به . ولو لم يكن الأمر كذلك لكان على الفنان أن يكرر نفسه دائماً أبداً ، وبالتالي لأصبح الفنان — من الناحية الجمالية — في عداد الأموات ! ولكن لما كان الفنان إنما يعمل بطريقة تجريبية، فإنه لهذا السبب (ولهذا السبب وحده) يفتح آفاقاً جديدة من الخبرة ويكشف عن مظاهر جديدة وكيفيات لاعداد لنا بها ، في صميم المشاهد المألوفة والموضوعات العادية .

ولو أننا استعملنا كلمة «مخاطر» (أو مغامر) بدلا من كلمة «تجريبي» (أو مجرب) لكان هناك احتمال كبير في أن يلقى تعبيرنا قبولا عاماً ، مما يظهرنا على مدى قوة الكلمات ، ولما كان الفنان من عشاق الخبرة الصافية أو التجربة الصرفة ، فليس بدعاً أن نراه يعرض عن الموضوعات المستهلكة وينصرف عن الظواهر المشبعة ، لكى يبحث دائماً عن الحوائب النامية للأشياء وينشد باستمرار تلك المظاهر المفتحة من الموضوعات . والواقع أن الفنان بطبيعة الحال لا يمكن أن يقنع بما يجده ثابتاً أو مقررأ ، مثله في ذلك كمثل المكتشف الجغرافى ، أو الباحث العلمى . وحتى لو نظرنا إلى «الظاهرة الكلاسيكية» لوجدنا أنها عند ظهورها للمرة الأولى كانت تحمل طابع «المخاطرة» ، وهذه الحقيقة نفسها طالما كانت موضع إهمال أو تجاهل من جانب الكلاسيكيين في ثورتهم ضد الرومانتيكيين الذين أرادوا أن يعملوا على إظهار قيم جديدة دون أن تكون بين أيديهم في الغالب الوسائل اللازمة لخلق تلك القيم . وإذا كان ثمة أشياء نعدّها نحن الآن كلاسيكية ، فليس ذلك لانعدام عنصر المخاطرة فيها ، بل بالأحرى لاكتماله . وحسبنا أن تلقى نظرة على الشخص الذى يدرك إدراكاً جمالياً، ويستمتع استمتاعاً فنياً لكى نتحقق من أن لديه باستمرار إحساساً بالمخاطرة حتى حين يقرأ أى عمل كلاسيكى ، مثله في ذلك كمثل كيتس حين كان يطالع «هومبروس» لشامان Chapman .

ولو شئنا أن ندرس الصورة دراسية عينية ، لكان علينا أن ندرسها في علاقتها بالأعمال الفنية الواقعية . وليس في الإمكان — بطبيعة الحال — أن نستعرض هذه الأعمال في كتاب مكرس للنظرية الجمالية . ولكن أحداً لا يستطيع أن يوافق على الاستغراق في العمل الفنى إلى حد استبعاد كل تحليل . وإنما لابد من أن يكون ثمة إيقاع أو تناوب بين الخضوع أو الاستسلام للعمل الفنى من جهة ، وبين تأمله أو أعماله الفكرية من جهة أخرى . فنحن مضطرون

إلى أن نوقف انقيادنا للموضوع واستسلامنا له لكي نسائل أنفسنا إلى أين يقتادنا ، وعلى أى نحو يقتادنا (إلى هنالك) . وتبعاً لذلك فإننا لابد من أن نجد أنفسنا ملزمين إلى حد ما — بأن نغنى بالوقوف على الشروط الصورية لأية صورة عينية ملموسة . والحق أنه قد سبق لنا فيما تقدم أن أشرنا إلى شروط الصورة حين تحدثنا عن صفات التجمع والتوتر والاستبقاء والاستباق ، والتحقيق ، بوصفها السمات الصورية ، أو الميزات الشكلية لكل تجربة جمالية . ولو أننا أنعمنا النظر فى الشخص الذى ينكص على عقبيه أمام العمل الفنى حتى يتحامى بنفسه عن التأثير المغناطيسى (الجذاب) لانطباعه الكيفى العام ، لوجدنا أن هذا الشخص لم يستخدم بطبيعة الحال أمثال هذه الكلمات ، كما أنه لن يشعر شعوراً صريحاً واضحاً بما تشير إليه هذه الكلمات من أشياء ، ولكن السمات التى سيتميزها هذا الشخص باعتبارها مصدراً لتأثير العمل الفنى عليه لن تخرج فى نهاية الأمر عن حملة شروط الصورة التى أتينا على ذكرها فيما تقدم .

وما يجيء عادة فى المحل الأول إنما هو الانطباع العام الذى يغمرنا كما قد يحدث أحياناً حينما تأخذ بمجامع قلوبنا على حين فجأة روعة المنظر الطبيعى ، أو حينما يستولى علينا شعور عجيب عندما تظأ أقدامنا عتبة كاتدرائية يمتزج فيها الضوء المعتم والبخور العطر والزجاج المصبوغ والنسب الضخمة الهائلة ، فيتكون من هذه جميعاً كل موحد لاسبيل إلى تمييزه ، وكثيراً ما نتحدث عن بعض اللوحات فنقول عنها — بحق — إنها تروعننا ، أو تصدمنا ، أو تنتزع دهشتنا . وليس من شك أن ثمة تأثيراً أو صدمة تسبق كل تعرف دقيق على موضوع اللوحة (أو ماتدور حوله) . وقد وصف لنا المصور ، دلاكروا هذه المرحلة الأولية السابقة على كل تحليل فقال : « إنك قبل أن تعرف ما تمثله اللوحة ، لابد من أن تجد نفسك مأخوذاً بما تنطوى عليه من توافق سحرى » . وهذا التأثير إنما يكون واضحاً بصفة خاصة بالنسبة

إلى الغالبية العظمى من الناس فى مضمار الموسيقى . ومن هنا فقد درجت العادة على وصف أى انطباع مباشر يتركه فى نفوسنا أى تأليف منسجم فى أى فن من الفنون بأنه يمثل الكيفية الموسيقية لذلك الفن .

وليس يكفى — مع ذلك — أن يقال : إنه من المستحيل الامتداد بهذه المرحلة الخاصة من مراحل الخبرة الجمالية إلى غير ما حد ، وإنما يجب أن يضاف إلى ذلك أيضاً أن هذه الإطالة لن تكون من المصلحة فى شىء . والواقع أن الضمان الوحيد لبقاء هذا التأثير المباشر للعمل الفنى فى مستوى رفيع إنما يكون بتعميق درجة الثقافة الفنية التى يتمتع بها صاحب الخبرة الجمالية . وكثيراً ما يكون تأثير العمل الفنى فىنا نتيجة لوسائل رخيصة استخدمها الفنان فى تزويق المادة . وليس أمامنا من سبيل للعلو على هذا المستوى من أجل الوصول إلى مستوى الضمان الحقيقى للفضل أو الاستحقاق اللهم إلا بالالتجاء إلى فترات من التمييز الحصيف ، وإن الامتياز فى الإنتاج هو وثيق الصلة بعملية التمييز discrimination .

ولئن كان لكل من التأثير المباشر الأصيل والتمييز النقدى اللاحق حقوقهما المتعادلة كل بحسب ما تقتضيه طبيعة تربيته التام فى مجاله الخاص ، إلا أن من واجبنا ألا ننسى أبداً أنه لابد من أن يحىء الانطباع المباشر غير المتعقل فى المحل الأول . والحال هنا كالحال بالنسبة إلى الرياح ، فإن من طبيعة الرياح أن تهب حينما شاءت ! وحتى حينما نكون بإزاء موضوع واحد بعينه فإن رياح الفن تقبل أحياناً وتمتنع أحياناً أخرى . وليس فى وسعنا أن نقهرها أو أن نكرهها ، فإنها إذا أصرت على ألا تجىء كان من خطئ الرأى أن يحاول المرء — عن طريق الفعل المباشر — أن يسترجع النشوة الأولى الرقيقة . وربما كانت نقطة البداية فى الفهم الجمالى هى أن يستبقى المرء هذه الخبرات الشخصية ، وأن يعمل على تنميتها وتهذيبها ؛ ذلك أننا إذا تعهدنا هذه الخبرات بالرعاية والنماء ، فإنها لن تلبث أن تتحول جميعها — فى خاتمة

المطاف - إلى ضرب من التمييز . والنتيجة أو الفائدة التي تعود علينا من وراء التمييز، هي أننا لن نلبث أن نتحقق من أن الشيء الجزئى الخاص الذى كنا بصده لم يكن أهلاً لأن يولد فى نفوسنا ذلك الانجذاب السحري ، وأن هذه الحالة الأخيرة فى الواقع قد تسببت عن عوامل عرضية دخيلة على الموضوع نفسه . ولكن هذه النتيجة نفسها هي بمثابة عامل فعال يسهم فى دعم تربيتنا الأخلاقية، فيسمو بالانطباع المباشر اللاحق إلى مستوى أرفع . والوسيلة الوحيدة المضمونة لمراعاة مصلحة كل من التمييز ، والانجذاب المباشر نحو الموضوع ، هي رفض التظاهر والادعاء حينما يتمنع ذلك الذى يبدو أن الأقدمين كانوا يعدونه - فى حالات عنفه - ضرباً من الجنون الإلهي (*) .

ولو أننا نظرنا إلى دور التفكير أو التأمل فى إيقاع التقدير الجمالى لوجدنا أنفسنا بإزاء البذور الأولى للنقد الفنى ، ولألفينا أن أكثر ضروب النقد نضجاً ووعياً إن هي إلا مجرد امتداد معقول لمرحلة التأمل أو التفكير . وسيكون علينا فى موضع (**) آخر أن نتعرض بالتفصيل لهذا الموضوع ، ولكن حسبنا فى هذا المقام أن تقتصر على الإشارة إلى مسألة واحدة من مسائل هذا الموضوع العام، وهنا نجد أن ثمة مشكلات كثيرة ومعقدة ، ومسائل عديدة غامضة وخلافات تاريخية لا حصر لها قد ارتبطت بقضية الذاتية والموضوعية فى الفن . ولكن إذا كان رأى الذى أخذنا به فيما يتعلق بالصلة بين الصورة والمادة صحيحاً، فإن هناك - على أقل تقدير - معنى هاماً واحداً ، يلزم بمقتضاه أن يكون للصورة من الموضوعية قدر ما للمواد التى تصفها . وإذا كان من الحق أن الصورة تظهر إلى عالم الوجود حينما يتم انتقاء المواد الخام وتنظيمها ، بالنظر إلى ما تتطلبه الخبرة من طابع موحد فى حركتها (أو اتجاهها) نحو تحقيقها الذاتى ، فإن من المؤكد إذن أن الشروط

(*) يشير ديوى هنا من طرف خفى إلى « الإلهام » فيقول: إنه إذا تمنع شيطان الفن فإن من العبث أن نعد إلى قهره أو إكراهه ، لأن التصنع والتظاهر والادعاء هي جميعاً أعداء الفن .

(**) انظر الفصل الثالث عشر . (المترجم) .

الموضوعية هى قوى ضابطة فعالة فى عملية إنتاج أى عمل فى . والواقع أن أى عمل من الأعمال الفنية سواء أكان تمثالا ، أم بناء ، أم دراما ، أم قصيدة ، أم رواية ، بمجرد أن يتحقق فإنه لا يلبث أن يصبح جزءاً من العالم الموضوعى كآلة البخارية أو المولد الكهربى سواء بسواء . ولا تكاد تختلف هذه الأعمال الفنية عن تلك الآلات الصناعية من حيث إن وجود كل منها مشروط علميا بتآزر المواد والطاقات الموجودة فى العالم الخارجى . ولسنا نعى أن هذا هو كل ما فى العمل الفنى ، فإننا حتى لو نظرنا إلى ناتج الفن الصناعى ، لوجدنا أنه قد صنع لخدمة أغراض معينة ، وأنه بالفعل — لا بالقوة — قاطرة بخارية تعمل فى ظروف تمكنها من إحداث نتائج تتجاوز كيانها المادى المحض ، ألا وهى نقل البضائع والكائنات البشرية . وإنما الذى نعيه هو أنه لا يمكن أن تقوم ثمة خبرة جمالية بمغزل عن كل موضوع ، وأنه لكى يتسنى لأى موضوع أن يصبح مضموناً لتقدير جمالى فلا بد له من أن يستوفى تلك الشروط الموضوعية التى بدونها يستحيل أن يكون ثمة تجمع واستبقاء (أو محافظة) وتقوية وانتقال إلى حالة أكمل . والشروط الهامة للصورة الجمالية — (وهى تلك الشروط التى تحدثنا عنها فى فقرات سابقة) إنما هى شروط موضوعية ، بمعنى أنها تنتمى إلى عالم المواد الطبيعية والطاقات المادية ، ولئن كانت هذه لا تكفى لقيام الخبرة الجمالية ، إلا أنها شرط لازم sine que non لوجودها . والدليل الفنى المباشر على صدق هذه القضية إنما هو هذا الاهتمام الكبير الذى يشغل بال كل فنان بملاحظة العالم المحيط به ، وتلك العناية المخلصة التى يبذلها بالوسائط المادية الموجودة بين يديه .

وهنا يحق لنا أن نسأل : ماذا عسى أن تكون تلك الشروط الصورية اللازمة لتحقيق الصورة الفنية ، والتى تعد متأصلة فى أعماق العالم نفسه ؟ لقد سبق لنا أن تعرضنا لمعظم العناصر التى تستلزمها الإجابة عن هذا السؤال .

والواقع أن تفاعل البيئة مع الكائن الحى إنما هو المصدر - المباشر أو غير المباشر - لكل خبرة ، كما أن البيئة هى الأصل الذى تنبعث منه تلك الصدمات والمقاومات والمساعدات والاتزانات التى تكون الصورة حينما تتلاقى مع طاقات الكائن الحى على أنحاء ملائمة ، والخاصية الأولى التى إذا توافرت فى العالم المحيط بنا أمكن قيام الصورة الفنية ، إنما هى الإيقاع rhythm والإيقاع موجود فى الطبيعة قبل ظهور الشعر والتصوير والمعمار والموسيقى . ولولم يكن الأمر كذلك لكان الإيقاع الذى هو خاصية جوهرية من خواص الصورة مجرد عرض مفروض على المادة من الخارج ، بدلا من أن يكون بمثابة عملية تحقق المادة عبرها أقصى غايتها فى صميم التجربة .

ولو أننا نظرنا إلى أوسع ضروب الإيقاع فى الطبيعة لوجدنا أنها وثيقة الصلة بشروط البقاء الإنسانى الأولى نفسه ، بحيث إنه ليعسر علينا أن نتصور أن تكون هذه الضروب المختلفة من الإيقاع قد غابت عن فطنة الإنسان بمجرد أن أصبح واعياً بمهامه (أو أعماله المختلفة) مدركاً للشروط اللازمة لنجاحها ونفاذ مفعولها . ولاشك أن الفجر والغروب والليل والنهار والمطر والصحو - فى تعاقبها المستمر - إنما هى عوامل تهم الموجودات البشرية أهمية مباشرة .

وإن المسار الدائرى للفصول ليؤثر تقريباً فى كل مصلحة بشرية . وحينما أصبح الإنسان مزارعاً توحد السير الإيقاعى للفصول بالضرورة مع مصير الجماعة ، وأما دورة التغيرات الشاذة لشكل القمر ومساره فقد بدت مفعمة بالمعانى السحرية (أو الأهمية السرية) لخير الإنسان ، والدواب والمحصولات ، كما بدت ، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بسر التناسل أو التوليد . وقد ارتبطت أيضاً بهذه الضروب الواسعة من الإيقاع ، إيقاعات الدورات المتكررة باستمرار للنمو ابتداء من البذور حتى حالة النضج التى تنتج البذرة من جديد ، بما فى ذلك تناسل الحيوانات ، وعلاقة الرجل بالمرأة ، ودورة المواليد والوفيات التى لا تنقطع أبداً .

وحتى لو نظرنا إلى حياة الإنسان نفسه ، لوجدنا أنها متأثرة بإيقاع اليقظة والنوم ، والجوع والشبع ، والعمل والراحة ، وقد عمل ترقى الحرف على انقسام الإيقاعات الطويلة للأعمال الزراعية إلى دورات أصغر نطاقا وأكثر قابلية للإدراك الحسى المباشر . ومع تقدم أشغال الحشـب والمعدن والأنسجة والفخار (أو الطين الخزفى) اتخذ تحول المادة الخام إلى ناتج مكتمل واضح المعالم ، بفعل بعض الوسائل التكنيكية المضبوطة ، طابعاً موضوعياً واضحاً . ولاشك أن صناعة أية مادة تنطوى على نوبات متكررة من النقر ، والحرط ، والتشكيل ، والقطع ، والدق ، والسحق . وهذه كلها تجعل من العمل سلسلة منتظمة من الإيقاعات . ولكن ربما كانت أكثر الأزمنة أهمية فى حياة الناس هى أوقات الاستعداد للحرب والزراعة ، وأزمة الاحتفال بالنصر والحصاد حينما كانت الحركات والأقوال تتخذ صورة إيقاع منظم.

وهكذا استطاع الإنسان بعد حين من الزمن — طال أم قصر — أن يشارك الطبيعة فى ضروب إيقاعها ، واتخذت هذه المشاركة طابعاً أكثر عمقاً وألفة من أية ملاحظة خارجية لتلك الإيقاعات بقصد الوصول إلى بعض المعارف النظرية . كما كان من آثارها أن نجح الإنسان فى فرض الإيقاع على تغيرات لم تكن تظهر فيها أية إيقاعات . وقد عملت القصبة المقسمة ، والوتر الممدود ، والجلد المشدود ، على جعل إيقاعات الفعل شعورية واضحة من خلال الغناء والرقص . وأما خبرات الحرب ، والصيد ، والبذر ، والحصد ، وموت النبات ، ثم عودته إلى الحياة ، ودوران النجوم فوق رؤوس الرعاة الساهرين ، والرجعة المستمرة للقمر المتقلب ، فإن هذه كلها خبرات عاناها الإنسان ووقع تحت تأثيرها ، ولكنه لم يلبث أن قلدها وعمد إلى محاكاتها عن طريق التمثيل الصامت ، فكان من ذلك أن تولد الإحساس بالحياة من حيث هى دراما . وقد نظر الإنسان إلى الحركات الغريبة الصادرة عن الثعبان

والأيل والخنزير البرى فوجدتها تتخذ صورة إيقاعات منظمة ، ولم يلبث أن حاول التعبير عن ماهية تلك الحيوانات من خلال الرقص والحفر على الحجر وأشغال الفضة ، والرسم على جدران الكهوف . وقد ارتبطت الفنون التجسيمية التى شكلت أدوات الاستعمال بإيقاعات الصوت وحركات الجسم المستقلة ، فكان من آثار هذا الاتحاد أن اكتسبت الفنون التطبيقية طابع الفنون الجميلة . ثم استخدمت إيقاعات الطبيعة التى تم إدراكها لإدخال ضرب من النظام الواضح على بعض جوانب من الصور الذهنية المضطربة والملاحظات الغامضة للبشرية . ولم يعد الإنسان يقهر ضروب النشاط بالضرورة على مطابقة التغيرات الإيقاعية لدورات الطبيعة ، بل أصبح يستخدم تلك التغيرات الإيقاعية التى تفرضها عليه الضرورة للإعلاء من شأن علاقاته بالطبيعة ، وكأن الطبيعة قد وهبته حرية مملكتها الخاصة .

وقد كانت الصلة وثيقة بادئ ذى بدء بين تقليد نظام التغيرات الطبيعية من جهة وإدراك هذا النظام من جهة أخرى ، لدرجة أنه لم يكن هناك أدنى تمييز بين الفن والعلم . وهكذا كان كل منهما يسمى باسم « الصناعة » techné وقد كانت الفلسفة تكتب بالشعر ، كما أن العالم نفسه — تحت تأثير جهد المخيلة — قد استحال إلى نظام كونى cosmos . وقد شاعت الفلسفة اليونانية القديمة أن تروى لنا قصة الطبيعة . ولكن لما كانت كل قصة تقتضى نقطة انطلاق ، وحركة ، وأوجاً ، وأذروة ، فقد كان من الطبيعى أن تتطلب مادة هذه القصة صورة جمالية . ولم تلبث الإيقاعات الصغرى — فى داخل هذه القصة — أن أصبحت أجزاء من الإيقاع الكبير ، ألا وهو إيقاع الكون والفساد ، والظهور إلى الوجود ثم الاختفاء من الوجود ، أو الارتقاء والتركز ، أو التجمع والتفرق ، أو التماسك والانحلال . وقد ظهرت فكرة القانون بظهور فكرة الانسجام . وأما المفاهيم التى أصبحنا نعدها اليوم حقائق معادة مبتذلة فإنها قد نشأت فى الأصل كأجزاء من فن الطبيعة على اعتبار أن هذا الفن كان مترجماً إلى فن اللغة .

ولأنه لمن الحقائق المعروفة أن فى الطبيعة نماذج من الإيقاع لا حصر لها . ولعل من هذا القبيل ما يردده الناس فى معظم الأحيان عن المد والجزر . ودورة التغيرات القمرية ونبضات سريان الدم ، والبناء والهدم بالنسبة إلى العمليات الحيوية ، ولكن ثمة شيئاً لا يفتن إليه الناس فى العادة ألا وهو أن ما فى الطبيعة من اطراد وانتظام فى التغير إن هو إلا إيقاع . والحق أن إصلاح « القانون الطبيعى » هو مجرد مرادف لإصلاح « الإيقاع الطبيعى » وحينما تبدو لنا الطبيعة شيئاً أكثر من مجرد مجرى متدفق ليس فى تغيراته المتقلبة أدنى نظام ؛ أو من مجرد دوامة لا تهدأ من الظواهر المختلفة المهوشة ، فهناك لابد من أن تتمثل لنا الطبيعة على صورة إيقاعات . وليست قوانين العلم سوى صيغ تلك الإيقاعات . فعلم الفلك وعلم طبقات الأرض ، وعلم الحيل ، وعلم الحركة المجردة ، كل هذه العلوم إنما تسجل الإيقاعات المختلفة التى تمثل أنظمة لضروب متنوعة من التغير . وحتى لو نظرنا إلى مفاهيم الجزئ والذرة والإلكترون، لوجدنا أنها قد نشأت عن الحاجة إلى صياغة إيقاعات أصغر وأدق مما تم اكتشافه أخيراً ، وأما الرياضيات فهى تمثل أعم التقديرات التى يمكن تصورها عن أشمل عمليات للحصول على الإيقاعات . وآية ذلك أن حساب الأعداد (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤) وبناء الخطوط والزوايا على صورة أشكال هندسية ، وتلك الشطحات الهائلة أو الوثبات العالية للتحليل الموجه : Vector analysis كل هذه الوسائل لتسجيل الإيقاع أو فرضه .

وليس تاريخ تقدم العلم الطبيعى سوى سجل لعمليات تعاقبت على إدراكنا للإيقاعات الغليظة المحدودة التى استرعت بادئ ذى بدء انتباه الإنسان القديم فأكسبتها رقة وصفاء ، وخلعت عليها طابعاً أشمل وأعم (*) وقد وصل هذا التطور حداً أصبح فيه الفن والعلم يتقاسمان الطريق ، أما اليوم

(*) يعنى بذلك أن الإنسان البدائى لم يكن يرى من الكون إلا ما فيه من إيقاعات غليظة جافية أو محدودة قاصرة ثم ترقى حواس الإنسان فأصبح أقدر على إدراك ما فى الكون من إيقاعات رقيقة صافية أو كلية شاملة واقترن هذا الترقى بتطور مماثل فى العلم الطبيعى نفسه . (المترجم) .

فإن الإيقاعات التي يحفل بها العلم الطبيعي لم تعد واضحة إلا للفكر وحده لا للإدراك الحسى فى صميم التجربة المباشرة . وهذه الإيقاعات إنما تعرض على صورة رموز لا تغنى شيئاً فى مجال الإدراك الحسى . وليس من شأن هذه الرموز أن تكشف عن تلك الإيقاعات الطبيعية اللهم إلا لأولئك الذين تكبدوا جهداً شاقاً ومراساً طويلاً ، ومع ذلك فإن ثمة اهتماماً مشتركاً بالإيقاع ما زال يجمع بين العلم والفن فحقاً قرابة وثيقة . ونظراً لهذه القرابة نفسها فإن من المحتمل أن يجيء يوم يصبح فيه الموضوع الذى لا وجود له الآن بالنسبة إلى التفكير الشاق ، والذى لا يروق إلا لأولئك الذين تدربوا على تأويل ما هو فى نظر الحس مجرد نقوش هيروغليفية ، نقول : إنه قد يصبح مادة للشعر ، وبالتالي موضوعاً لإدراك متذوق سار .

ولما كان الإيقاع نسقاً كلياً للوجود ، يكمن من وراء كل تحقيق للنظام فى التغير، فإنه يشيع فى جميع الفنون سواء أكانت أدبية أم موسيقية أم تشكيلية أم معمارية ، كما يشيع أيضاً فى الرقص . ولما كان نجاح الإنسان رهناً بتكيفه لسلوكه مع نظام الطبيعة، فإن مكاسبه وانتصاراته من حيث هى وليدة المقاومة والصراع تصبح بمثابة منبع لكل موضوع جمالى ، إن لم نقل إنها تكون - بمعنى ما من المعانى - النموذج المشترك للفن ، والشروط القصوى للصورة . ولما كانت هذه الانتصارات (أو المكاسب) إنما تتوالى وتتجمع على شكل خاص، فإن أنظمتها لا تلبث أن تصبح - دون أى قصد واضح صريح - بمثابة الوسيلة التى يستعين بها الإنسان فى تخليد (أو تمجيد) أعمق لحظات تجربته وأكثرها خصباً وامتلاء . ومعنى هذا أن وراء إيقاع كل فن وكل عمل فنى إنما يكمن - كطبقة سفلية ترقد فى أعماق اللاشعور - ذلك النموذج الأصيل لعلاقات الكائن الحى ببيئته .

وإذن فإنه لا يمكن أن يكون مجرد وجود الانبساط والانقباض فى الدورة الدموية ، أو مجرد تعاقب الشهيق والزفير فى التنفس ، أو مجرد

تبادل حركات القدمين والذراعين عند التنقل (أو التحرك) ، وحتى تجمع هذه النماذج النوعية المختلفة للإيقاع الطبيعى هو السبب فى اغتباط الإنسان بالرسومات والاستعراضات الإيقاعية . حقاً إن لكل هذه الاعتبارات قيمة عظيمة لا تتحدد ، ولكن الغبطة إنما تنبع — فى خاتمة المطاف — من كون كل هذه الأشياء نماذج للعلاقات التى تحدد مسرى الحياة ، طبيعية كانت أم مكتسبة . ولو أننا افترضنا أن الاهتمام بالإيقاع — وهو ذلك الاهتمام السائد فى الفنون الجميلة على اختلاف ألوانها — هو مجرد ظاهرة طبيعية يمكن أن تفسر على أساس العمليات الإيقاعية الجارية فى الجسم الحى، لكان هذا الافتراض مجرد صورة أخرى من صور الفصل بين الكائن الحى وبين بيئته ، ولكن الواقع أن الإنسان قد التفت إلى بيئته قبل أن يتجه بعنايته أو تفكيره نحو عملياته العضوية الخاصة . وهو بلاشك قد وجه اهتمامه إلى بيئته قبل أن يبدى أى اهتمام واع (أو منتبه) بحالاته الذهنية الخاصة .

ولو أننا نظرنا إلى المذهب الطبيعى لوجدنا أنفسنا بإزاء اصطلاح يحتمل معانى عدة إن فى الفلسفة أم الفن . ومثل هذا المذهب كمثل سائر المذاهب الأخرى فى الفن سواء أكانت كلاسيكية ، أم رومانتيكية ، أم مثالية ، أم واقعية ، من حيث إنه قد استحال إلى مجرد لفظ عاطفى أو وجدانى ، وكانما هو صيحة القتال التى يهتف بها مشايعو المذهب . والملاحظ فيما يتعلق بالفن — أكثر مما هو الشأن بالنسبة إلى الفلسفة — أن التعريفات الشكلية لا تقابل منا إلا بفتور ما نكاد نصل إليها حتى تكون العناصر التى أهاجت أحاسيسنا ، واستثارت إعجابنا فى صميم الواقع العينى قد زالت وتلاشت تماماً . وكثيراً ما تقتزن « الطبيعة » فى الشعر باهتمام مفايز ، إن لم نقل باهتمام منفصل عن العناصر المشتقة من حياة الناس فى الجماعة . وعندئذ تصبح الطبيعة — كما لاحظ وردزورث — بمثابة ذلك الموثل الذى يلتجئ إليه الإنسان عن طريق المشاركة لكى يلتمس لديه العزاء والسلام « حينما يستثيرنا الحزن

ويهيئنا التبرم دون جدوى ، أو حين تكون حمى هذا العالم قد أخذت ترين بكل قواها على نبضات قلوبنا .

والزعة « الطبيعية » فى التصوير إنما تشير إلى تحول المرء نحو العناصر العرضية (الاتفاقية) ، أو المظاهر غير المحددة ، أو الجوانب الواضحة (بشكل مباشر) من الأرض والسماء والماء ، مما يميز هذه الزعة عن تلك اللوحات التى لا تلتفت إلا إلى العلاقات البنائية . ولكن الزعة الطبيعية — على شريطة أن تفهم الطبيعة بأوسع معانيها وأعمقها — هى ضرورة يلتزم بها كل فن عظيم حتى الفنون الدينية التقليدية والتصوير المجرد والدراما التى تصور الفعل البشرى فى إطار مدنى . والتمييز هنا إنما يكون بالرجوع إلى هذا المظهر الخاص من مظاهر الطبيعة ، أو ذلك الوجه المعين من أوجهها الذى تعرض من خلاله الإيقاعات المميزة لشتى علاقات الحياة وأوضاعها .

وعلى كل حال ، فإنه لابد من استخدام الظروف الطبيعية والموضوعية من أجل العمل على استكمال التعبير عن تلك القيم التى تنتسب إلى الخبرة المتكاملة فى طابعها المباشر ، ولكن الزعة الطبيعية فى الفن إنما تعنى شيئاً أكثر من مجرد ضرورة تقع تحت وطأتها كل الفنون من حيث هى ملزمة باستخدام وسائط طبيعية وحسية ؛ ذلك أن الزعة الطبيعية إنما تعنى أن كل ما يمكن التعبير عنه هو مظهر من مظاهر ارتباط الإنسان ببيئته ، وأن من شأن هذا الموضوع أن يصل إلى أكمل درجة من درجات اتحاده بالصورة ، حينما تكون الإيقاعات الأصلية التى تميز تفاعل الإنسان مع البيئة قد أصبحت دعامة يركن إليها ومرجعاً يوثق به ، بحيث يتحقق الاستسلام لها والاحتماء بها . وكثيراً ما يزعم البعض أن الزعة الطبيعية إنما تعنى احتقار شتى القيم التى لا يمكن إرجاعها إلى عناصر مادية أو مظاهر حيوانية . ولكن تصور الطبيعة على هذا النحو هو بمثابة عزل لأحوال البيئة على اعتبار أنها تمثل وجدها كل شئ فى الطبيعة مع استبعاد الإنسان من نسق (أو نظام)

الأشياء . وإن مجرد وجود الفن بوصفه ظاهرة موضوعية تستخدم مواد ووسائط معينة هو دليل على أن الطبيعة لا تعنى شيئاً أقل من المركب الكلى لنتائج تفاعل الإنسان — بذكرياته وآماله وفهمه ورغباته — مع ذلك العالم الذى أرادت الفلسفة المتحيزة أن تقصر عليه كلمة « الطبيعة » . وليس النقيض الحقيقى للطبيعة هو الفن ، بل هو الادعاء التعسفى والهوى الجامح والتقليد المتحجر .

يبد أن هذا لا يمنعنا من القول بأن هناك مواضع اجتماعية (أو تقاليد مرعية) هى فى صميمها حيوية وطبيعية . وآية ذلك أن الفنون قد تخضع فى بعض الأزمنة وفى أماكن معينة لمواضع الطقوس والشعائر دون أن تصبح بالضرورة عقيمة أو عديمة الصبغة الجمالية ، نظراً لأن المواضع (أو التقاليد) نفسها إنما تحيا فى صميم حياة الجماعة . وحتى حين تكتسب تلك المواضع (أو التقاليد) أشكالاً كهنوتية طقسية (أو دينية) محددة من ذى قبل، فإنها مع ذلك قد تعبر عما فى تجربة الجماعة من عناصر حية فعالة . وحينما أكد هيجل أن أولى مراحل الفن هى دائماً مرحلة « رمزية » ، فإنه كان يشير بعبارته الفلسفية الخاصة — إلى هذه الواقعة الهامة ألا وهى أن بعض الفنون كانت يوماً لاتملك من الحرية إلا ما تستطيع معه أن تعبر عن ذلك الجانب الخاص من التجربة الذى كان يتمتع بالقبول الكهنوتى أو التصديق الملكى . ومع ذلك فإن ما كانت الفنون تعبر عنه قد بقى مظهرًا من مظاهر الخبرة ، أوجانبًا من جوانب التجربة . وفضلا عن ذلك فإننا نستطيع أن نقول بصفة عامة: إن هذا التخصيص بجانب للصواب ؛ وذلك لأنه قد وجدت فى كل زمان ومكان فنون شعبية للغناء والرقص وسرد الأقايصيص ورسم اللوحات خارج نطاق الفنون الرسمية المعتمدة الموجهة . يبد أن هذه الفنون العامة قد جاءت على الفور أكثر انصافاً بالصبغة الطبيعية المباشرة فضلا عن أنه حينما أتيح للطابع الشعبى أن (يغزو) التجربة فقد

عملت صفاته الخاصة على توجيه الفنون الرسمية من وجهة طبيعية . وأما حين تعذر تحقيق هذه الظاهرة ، فإن العناصر التي كانت يوماً مبعث حيوية للفن لم تلبث أن انتكست وتحللت ، ولعل من هذا القبيل مثلاً ما حدث في الجنوب الغربي من أوروبا حيث شهدت الميادين العامة نوعاً منحنلاً من فن الباروك *baroque* ، وهكذا أصبح الباروك تافهاً إلى حد السخف ، وصار المثل النموذجي لهذا الفن هو تصوير آلهة الحب (كيوبيد) وهي متنكرة في زى أطفال حسان .

والنزعة الطبيعية الأصلية مختلفة عن محاكاة الأشياء والسمات ، كما هي مختلفة عن محاكاة لإجراءات الفنانين الذين خلع عليهم الزمن سلطة براءة . ونحن نقول عن هذه السلطة: إنها براءة(*) ، لأنها لم تنبع من صميم خبرتهم أو احتكاكهم بالأشياء التي عانوها وعمدوا إلى التعبير عنها . أما النزعة الطبيعية، فإنها على العكس من ذلك — تعني حساسية *sensitivity* ببعض جوانب من إيقاعات الوجود أعمق وأوسع من كل حساسية أخرى سبق لها أن وجدت ، وتبعاً لذلك فإن النزعة الطبيعية « إن هي إلا لفظ من ألفاظ التضاد ، نظراً لأنها تعني حلول الإدراك الحسي الشخصي — في بعض المسائل الخاصة — محل العرف أو التقليد الاجتماعي . ولنعد إلى ما سبق لنا ذكره فيما تقدم حول التعبير عن معنى « السعادة الروحية » أو « النعيم القدسي » *beatification* في اللوحات الفنية . فهنا نجد أن الزعم بوجود خطوط معينة تحمل في طياتها انفعالات معينة هو مجرد اصطلاح أو تقليد لا أصل له في صميم الملاحظة ، بل هو يقف حجر عثرة في سبيل الاستجابة القائمة على إحساسية حادة . أما النزعة الطبيعية الأصلية: فإنها لم تظهر إلى حيز الوجود ، إلا بعد أن أمكن إدراك « عدم ثبات » الملامح البشرية تحت

(*) يعني ديوى بالسلطة البراقة أو الموهبة *specious* ذلك النفوذ الضخم الذي يتمتع به بعض الفنانين نتيجة لمظاهر خارجية زائفة اقترن بها فهم دون أن تكون أعمالهم الفنية ذابعة من صميم خبراتهم الشخصية . (المترجم)

تأثير الانفعالات ، أعنى بعد أن أمكن القيام برد فعل ضد ما يطرأ على إيقاعها من تغير . ولسنا نريد هنا أن نقصر المواضع (أو التقاليد) المقيدة للفن على التأثير الدينى (أو الاكليريكى) فإن ثمة قيوداً أشد عرقلة قد تنشأ من قبل الفنانين أنفسهم حينما يصبحون أكاديميين ، كما حدث بالنسبة إلى التصوير التوفيقى eclectic المتأخر فى إيطاليا ، أو بالنسبة إلى غالبية الشعر الإنجليزى فى القرن الثامن عشر . وما نسميه — لمجرد سهولة التعبير — باسم الفن « الواقعى » (واللفظ لا يخلو من تعسف ، ولكن الموصوف قائم) تمييزاً له عن الفن « الطبيعى » إنما هو فن يحاكى التفاصيل أو ينقل الجزئيات ، على حين يفوته إيقاعها الحركى التنظيمى . ومثل هذا الفن هو أشبه ما يكون بالتصوير الشمسى (الفوتوغرافى) من حيث إنه يستهلك سريعاً ، وإن كانت له قيمته بوصفه تسجيلاً لبعض أغراض تدخل فى باب النثر . والسبب فى أن هذا النوع من الفن يستهلك سريعاً أن الموضوع الذى يعبر عنه لا يمكن التعرض له أو الاقتراب منه إلا من وجهة نظر واحدة ثابتة محددة . وأما حين تكون هناك علاقات تكون إيقاعاً رقيقاً ، فإن مثل هذه الإيقاعات تساعد على التعرض للموضوع من وجهات نظر متغيرة . وكم من أشكال فردية من الخبرة الشخصية تعرضت لاستخدام إيقاع هو من الناحية الشكلية واحد بعينه ، ولكنه أصبح متبايناً بالفعل نتيجة للعناصر التى صاغته فى صميم مادة العمل الفنى .

وعلى العكس من ذلك الأسلوب الشعرى المزعوم الذى ازدهر فى إنجلترا بعد موت ملتون يمكن القول بأن شعر وردزورث كان بمثابة ثورة طبيعية (أو تمرد طبيعى) والزعم (المستند خطأ إلى سوء فهم لبعض ماكتبه وردزورث) بأن ماهية شعره كانت تكمن فى استخدام كلمات مأخوذة من اصطلاح العامة (أو من اللغة السائدة) إنما يجعل من إنتاجه هراء لا معنى له . وآية ذلك أن هذا الزعم ينطوى على الادعاء بأن

وردزورث قد استمر في فصل الصورة عن المادة على نحو ما كان يفعل الشعر القديم ، وإن كان وردزورث قد أدخل عليه تغييراً طفيفاً في الاتجاه . والواقع أن ثمة أبياتاً قديمة للشاعر توضح لنا دلالة هذا الفصل ، خصوصاً إذا ربطناها بتعليق كتبه الشاعر نفسه . وهذان بيتان من تلك القصيدة :

« وحينما واجهت المغرب المشرق الزاهي ،

هناك كانت شجرة السنديان تشبك أغصانها المعتمة

وأوراقها الداكنة في خطوط قوية متماسكة . . »

وهنا نجد أنفسنا بإزاء نظم لا شعر ، إذ نشهد وصفاً عارياً لم تمسه العاطفة . وقد علق وردزورث نفسه على هذه الأبيات بقوله : « إن التعبير هنا قد تحقق بطريقة ضعيفة ناقصة » ولكنه يستطرد فيقول : « إنني لأنذكر بكل وضوح صميم البقعة التي راعني فيها هذا المنظر لأول مرة . لقد كان ذلك في الطريق بين هوكشيد Hawkshead وامبلسايد Ambleside وأنا أذكر أنني أحسست يومئذ بلذة قصوى . وقد كانت لتلك اللحظة أهمية كبرى في تاريخي الشعري ، إذ أنني أستطيع أن أرجع إلى ذلك العهد شعوري بالتنوع اللانهائي للمظاهر الطبيعية ، وهو ما لم يفتن إليه شعراء أي عصر ، أو أي بلد ، على نحو ما كنت أعرفهم ، وقد قطعت على نفسي عهداً منذ تلك اللحظة أن أعمل — إلى حد ما — على سد هذا النقص . ولم تكن سني في ذلك الوقت قد تجاوزت الرابعة عشرة » .

ونحن نجد هنا مثالا محدداً للانتقال من النزعة التقليدية ، التي يسودها طابع عام مجرد ينبع من إدراك حسي ناقص ويقود من جديد إلى إدراك حسي ناقص ، إلى النزعة الطبيعية التي تمثل خبرة تتجاوب مع إيقاع التغير الطبيعي بصورة أدق تصويراً وأرهف إحساساً . والحق أن ما أراد وردزورث أن يعبر عنه لم يكن هو التنوع المحض أو التغير الخالص ، بل تغير العلاقات

المنتظمة ، أعنى علاقة الدرجة اللونية للأوراق والأغصان بتغيرات الضوء .
وهنا تمحى تفاصيل المكان والزمان وشجرة السنديان المعينة لكى تبقى العلاقة
وحدها فى صورتها المحددة ، لافى صورة مجردة ، وإن كان تجسيم العلاقة —
فى هذه الحالة الخاصة — قد تم بطريقة تميل أكثر إلى الطابع النثرى (منها
إلى الطابع الشعرى) .

وليس فى مناقشتنا السابقة أى انصراف عن موضوع « الإيقاع » بوصفه
شرطاً للصورة . حقاً إن البعض قد يؤثر استعمال لفظ آخر غير لفظ « المذهب
الطبيعى » للتعبير عن انصراف الفنان عن التقليد والمتابعة من أجل الالتجاء
إلى الإدراك والتجربة ، ولكن أياً ما كان اللفظ المستعمل ، فإن من
الواجب — إذا أريد اللفظ أن يصدق على حالة تجديد الصورة الجمالية —
أن يكون ثمة تأكيد للإحساس المرهف بالإيقاع الطبيعى . وهذه الحقيقة
تقتادنا إلى تعريف الإيقاع بصورة موجزة ، فنقول: إنه التنوع المنظم
للتغيرات . وحينما يكون هناك مجرى ممد مستو بشكل مطرد دون أن يطرأ
على تدفقه أى تغير فى الشدة أو السرعة ، فإنه لا يمكن أن يكون ثمة
إيقاع ، بل لن يكون هناك إلا الركود ، ولو أنه ركود الحركة التى لا تتعاقب
عليها تغيرات . وكذلك لا يمكن أن يكون هناك إيقاع حينما لانجى التغيرات
فتتخذ لنفسها موضعاً أو مكاناً . وقولنا : « اتخذ موضعاً » هو قول خصب
ينطوى على ثراء فى التعبير . وهو يعنى أن التغير لا يطرأ على الشئ فحسب ،
بل هو يتلبس به ، وينتسب إليه ، ويتخذ مكانه المحدد فى كل أوسع وأشمل .
وأوضح الأمثلة على الإيقاع إنما تنصب على تغيرات فى الشدة كما هو الشأن
فى الأبيات التى أوردناها نقلاً عن وردزورث ، فإن ثمة صوراً تزايد
قوة فتقف ضد صور أخرى أضعف ، ألا وهى صور الأغصان والأوراق
الأخرى . وليس ثمة إيقاع — كائناً ما كان نوعه بل مهما كانت درجة رفته
ومدى اتساعه — يمكن أن ينعدم فيه تماماً كل تنوع أو تناوب بين الحلقان

والراحة ، أوبين الذبذبة والسكون . ولكن هذه التغيرات التي تطرأ على الشدة لا تستوعب - في إيقاع مركب - حقيقة الأمر بتمامه . وذلك أن هذه التغيرات إنما تصلح لتحديد تغيرات أخرى في العدد ، والمدى والسرعة والفروق الكيفية الذاتية كالقوارق في الصبغة اللونية ودرجة قوة أونصاعة اللون . الخ . ومعنى هذا أن تغيرات الشدة هي نسبية بالقياس إلى الموضوع المختبر في صميم التجربة بطريقة مباشرة ، وكل خفقة أو نبضة - حينما تجيء - فتميز جزءاً ما من الأجزاء داخل الكل - إنما تزيد من قوة ما قد مضى من قبل محدثه في الوقت نفسه ، وقفة تكون بمثابة تطلب لشيء آت . فهي ليست مجرد تغير يطرأ على هيئة فردية أو سمة منعزلة ، بل هي تنعيم عام يمتد إلى صميم الأساس الكيفي الشامل الموحد كله .

والغاز الذي يشيع الإناء بدرجة متساوية ، والفيضان المتدفق الذي يكتسح كل مقاومة ، وغدير الماء الراكد الآسن ، والأرض القفرة الممتدة في رمال الصحراء بغير انقطاع ، والزئير الرتيب المتواصل . كل هذه مجاميع كلية Wholes تخلو من كل إيقاع . أما الغدير المنساب الرقراق وميض البرق المتناثر المتشعب وتموج الأغصان عند هبوب الرياح ورفرة الطير بجناحيه ، وتجمع براعم الزهرة وكامها على شكل سوار^(١) ، والظلال المتغيرة للسحب فوق المروج ، كل هذه نماذج لإيقاعات طبيعية بسيطة . ولابد من أن تكون هنا طاقات يقاوم بعضها بعضاً . وكل طاقة تكتسب شدة لفترة معينة ، ولكنها لهذا السبب عينه تضغط على إحدى الطاقات المقاومة إلى أن تتمكن هذه الطاقة الأخيرة من التغلب على الأخرى التي أصابها الارتخاء نتيجة لامتدادها ، وعندئذ تنقلب الآية دون أن يحدث هذا الانقلاب على فترات زمنية متساوية ، بل بنسبة خاصة (أو معدل خاص) نشعر بها (أوبه) على أنها (أوأنه) منظمة (أومنظم) . والمقاومة

(١) إن مجرد استعمالنا هنا لكلمة سوار whorl يدل على أن لدينا إدراكاً لا شعورياً لتوتر الطاقات المتضمن في تجميع وريقات الزهرة حول محور واحد .

تجمع الطاقة ، وهى تعمل على استبقائها أو المحافظة عليها ، إلى أن تجيء على أعقابها مرحلة تفريغ الطاقة وانتشارها . ولابد من أن تتخلل عملية الانقلاب لحظة من السكون أو التوقف أو الراحة، يتحدد عن طريقها تفاعل الطاقات المتعارضة ، ويصبح ظاهرة مدركة محسوسة . وهذه الوقفة هى بمثابة توازن أو تناظر بين القوى المتنافرة (أو المتعارضة) — فإذا ما نظرنا الآن إلى هذه الصورة التخطيطية العامة للتغير الإيقاعى ، ألفينا أنها قد أغفلت فى تقريرها أن تعمل حساباً لبعض التغيرات الصغرى المصاحبة كتغيرات (الانبساط) والانقباض التى تجرى على قدم وساق فى كل مظهر ، بل فى كل وجه من أوجه ذلك الكل المنظم ، كما أنها تناست أيضاً أن الموجات والحفقات المتعاقبة هى فى حد ذاتها قوى مجمعة تعمل على تحقيق الكمال النهائى ، أو تسهم فى عملية الوصول إلى أقصى الغاية .

ولو أننا نظرنا إلى الانفعال البشرى لوجدنا أن التفريغ المباشر للطاقة — وإن كان أمراً لا مفر منه للتعبير — إلا أنه مضر بطبيعته للإيقاع . وذلك لأنه ليس هناك فى هذه الحالة مقاومة كافية ، وبالتالي فإنه ليس ثمة فترات متعاقبة من التجميع والتفريغ ، وكذلك لا نجد هنا أى اختزان للطاقة ، بحيث تسهم فى تحقيق ضرب من التطور المنظم ، بل كل ما نجده هنا إن هو إلا أنة باك أو صرخة متألم ، أو تقطعية عابس ، أو نهجهم مستاء ، أو التواء متأفف ، أو لكمة ضارب متوحش . ولو أننا عدنا إلى كتاب داروين المسمى باسم « التعبير عن الانفعالات » ، أو على الأصح إطلاقها لوجدناه مفعماً بالتماذج التى تصور لنا ما يحدث حينما يكون الانفعال مجرد حالة عضوية تفرغ شحنتها (أو تصب) فوق البيئة نفسها على صورة فعل مباشر صريح . أما حين يؤجل إطلاق الطاقة بصورة تامة ، أو حين يتم الوصول إلى هذه الغاية فى نهاية المطاف عبر مراحل متعاقبة منظمّة من التجميع والمحافظة تتخللها وقفات متكررة من الاتزان فهناك يصبح ظهور الانفعال بمثابة تعبير حقيقى ، ويكتسب عندئذ — وعندئذ فقط — صبغة جمالية .

حقاً إن الطاقة الانفعالية تظل تعمل ، ولكنها تعمل الآن عملاً حقيقياً ، لأنها إنما تحقق شيئاً . وهكذا نراها تتجه نحو الذكريات والصور الذهنية والمشاهدات العقلية فتعتمد إلى استرجاعها وتجميعها وقبولها أو رفضها ، وتكون منها جميعاً كلا موحداً يشيع فيه من أوله إلى آخره وجدان انفعالي مباشر واحد بعينه . وعن هذا الطريق يتم تقديم موضوع موحّد متميّز من أوله إلى آخره . ولكن المقاومة التي يلقاها التعبير المباشر عن الانفعال إنما هي — على وجه التحديد — التي تلزمه بأن يتخذ صورة إيقاعية ، وهذا — في الواقع — ماذهب إليه كولردج حينما حاول أن يفسر «الوزن» في الشعر ؛ فالأصل في الوزن عنده إنما «يرتد إلى الاتزان المحقق في الذهن بفعل ذلك الجهد التلقائي الذي يعمل على إحباط مساعي الهوى أو الانفعال ...» وهذا الصراع المفيد (أو العداء النافع) إنما يلقى معارضة من جانب نفس الحالة التي يعمل ضدها ، فلا يلبث هذا التوازن (أو التعادل) القائم بين المتعارضين ، أن ينتظم على شكل وزن شعري بمقتضى فعل لاحق من أفعال الإرادة أو الحكم ، يتم بطريقة شعورية من أجل تحقيق غاية مرادة (أو معروفة من قبل) ألا وهي اللذة ، ومعنى هذا أن هناك تداخلاً بين الانفعال والإرادة ، أو بين النفع التلقائي والغاية الإرادية (أو الهدف المقصود) . وتبعاً لذلك ، فإن الوزن إنما ينزع نحو زيادة درجة الحيوية والقابلية للتأثر ، في كل من الانتباه والأحاسيس العامة . وهو يحدث هذا التأثير عن طريق الاستثارة المستمرة للدهشة ، والحركات التبادلية السريعة لإشباع حب الاستطلاع ، ثم إعادة استثارته ، وهي حركات تمتاز بأنها طفيفة أكثر من اللازم لدرجة أنها لا يمكن في أية لحظة أن تصبح موضوعات لوعي أو شعور متميّز ، ولكنها مع ذلك تصبح هامة ذات بال بفعل تأثيرها المتجمع . والموسيقى إنما تعقد وتزيد من شدة عملية التعارض التبادلي الممتع فن توقف إلى تزايد في الشدة (أو القوة) فضلاً عن تعارض الأصوات المتعددة وتجاوبها بعضها مع بعض .

وما أصدق سنتيانا حين يقول : « إن الإدراكات الحسية لا تبقى في الذهن — كما قد يوحي بذلك التشبيه المبتذل : تشبيه الخاتم والشمع — سلبية غير قابلة للتغير إلى أن يمحو الزمان أطرافها الخشنة ويكسبها صبغة باهتة . كلا بل إنما تهبط الإدراكات الحسية على الدماغ كما تهبط البذور على الأرض المحروثة ، أو كما يهبط الشرر على برميل صغير من البارود . وكل صورة ذهنية إنما تولد مئات أخرى من الصور أحياناً بطريقة بطيئة سفلية ، وأحياناً أخرى (كما هو الشأن حين يشرع قطار مندفع في الحركة) بانفجار مفاجئ للتصور . وحتى في العمليات التجريدية للتفكير ، يلاحظ أن الاتصال بالجهاز الحركى الأول لا ينقطع تماماً مع العلم بأن الميكانيزم مرتبط رأساً بمستودعات الطاقة في الجهاز السمبتاوى والغدد الصماء . وأية ملاحظة تطرأ على البال ، أو أية فكرة تثبت في الذهن ، لا بد من أن تكون نقطة انطلاق لشيء . وقد تتخذ النتيجة طابع الانطلاق (أو التفريغ) المباشر ، فلا تكون لها صبغة إيقاعية أوقد لا يكون هناك إلا مجرد استعراض لقوة غفل عديمة التنظيم ، أو قد يجيء الضعف فيدع الطاقة تتبدد في أحلام اليقظة التافهة العقيمة ، أو قد يكون هناك تفتح زائد عن الحد لبعض القنوات نتيجة لتحول بعض العادات إلى أساليب روتينية عمياء ، وعندئذ يتخذ النشاط صورة تعرف أحياناً بأنها مجرد تصرف « عملى » . والخاوف اللاشعورية التى تتأبنا حينما نجد أنفسنا بإزاء عالم معاد لرغباتنا الجامحة إنما تولد نوعاً من « الكف » inhibition الذى يعوق كل فعل أو يحصره في داخل بعض المسالك المألوفة . وهناك طرق لا حصر لها تتراوح بين قطب الجمود الفاتر وقطب التهلف الحائر ، تعجز فيها الطاقة المستثارة عن أن تتحرك على شكل علاقة منظمة من التجمع والتعارض والترقب والتوقف متجهة صوب الاستكمال النهائى للخبرة أو التجربة . وعندئذ فلا بد للخبرة من أن تصبح بدائية ميكانيكية متراخية موزعة . ومثل هذه الحالات إنما تحدد لنا — على سبيل التباين — طبيعة الإيقاع بالتعبير .

ولو أننا عدنا إلى المجال المادى لوجدنا أنه حين يدير المرء « صنبراً » ما إدارة بسيطة، فإن المقاومة التى يلقاها تدفق المادة بالضرورة حفظاً للطاقة إلى أن يتم التغلب على تلك المقاومة . وعندئذ يسيل الماء على شكل قطرات صغيرة ، وعلى فترات منتظمة . وحينما يكون على مجرى من الماء أن يهبط إلى مسافة كافية كما هو الشأن فى أى شلال ، فإن توتر السطح يضطر المجرى إلى بلوغ القاع على شكل كريات فردية . والاستقطاب ، أو تعارض الطاقات ، هو فى كل مكان ظاهرة ضرورية للتحديد أو التعيين (تعيين المعالم) delimitation الذى يحل (أو يذيب) كتلة كانت فى الأصل متماسكة مطردة بحيث تتسع وتمتد على هيئة أشكال فردية . وهذا التوزيع المتعادل للطاقات المتعارضة يولد فى الوقت نفسه ضرباً من التناسب أو النظام الذى يمنع التنوع من أن يستحيل إلى « عدم تجانس » لا أثر للنظام فيه . وسواء نظرنا إلى التصوير ، أو إلى الموسيقى أو إلى الدراما ، أو إلى الرواية ، فإننا سنجد أنها جميعها تمتاز بضرب من « التوتر » وهذا التوتر يتجلى — فى أشكاله الواضحة — على صورة استخدام لبعض الألوان التى يكمل بعضها بعضاً ، واستعانة بضرب من التباين الذى يميز « أمامية » اللوحة عن « خلفيتها » ، وحرص على إظهار التقابل بين الموضوعات المركزية والموضوعات المحيطة (السطحية) . والملاحظ فى التصوير الحديث أن هذه الظاهرة الضرورية ، ظاهرة تباين وترابط كل من النور والظلام ، لا تحقق عن طريق استخدام التظليل ، والألوان الداكنة « كالألوان البنى مثلاً » بل عن طريق الالتجاء إلى ألوان صافية يعد كل لون منها فى ذاته زاهياً . كذلك تستخدم المنحنيات التى يشابه كل منها الآخر لتحديد معالم الأشياء ، ولكن فى اتجاهات متضادة إلى أعلى وإلى أسفل ، أو إلى الأمام وإلى الخلف . وفضلاً عن ذلك فإن الخطوط الفردية نفسها قد تكشف عن نوع من التوتر . وكما لاحظ ليوشتين Leo Stein يمكن القول بأن «التوتر» فى الخط هو مما يستطيع المرء أن يلاحظه لو أنه تتبع



« المستجمعات » للمصور الفرنسي أوجست رنوار

المعالم الخارجية لأى إناء، وتنبيه إلى القوة التى لابد من توافرها لإعطاء الخط الدائرى (أو المحيط الخارجى) contour والانحناء المطلوبة . وهذا يتوقف أولاً على المرونة الباطنة فى الخط ، ثم على الاتجاه والطاقة المستمدتين من الأجزاء السابقة .. الخ . وإنها لظاهرة هامة ذات دلالة أن يكون استخدام الفواصل intervals (أو المسافات) فى الأعمال الفنية قد أصبح ظاهرة كلية عامة . وليست هذه الفواصل عبارة عن ثغرات أو هوات ، بل هى تقوم بمهمة تحقيق التحديد الفردى من جهة ، والتوزيع المتناسب من جهة أخرى . ومعنى هذا أن من شأن هذه الفواصل (أو المسافات المتخللة) أن تحقق التخصيص النوعى والعلاقة الترابطية فى وقت واحد .

والواسطة التى تعمل من خلالها الطاقة هى التى تحدد العمل الناتج . والمقاومة التى لابد من التغلب عليها فى الغناء والرقص والتمثيل الدرامى هى فى جانب منها كامنة فى الجهاز العضوى نفسه (كالارتباك والخوف والحرج والحجل والهبة وانعدام الحيوية) ، وهى فى الجانب الآخر منها متوقفة على جمهور النظارة الذين يواجههم الفنان . وسواء ، أنظرنا إلى الإلقاء الغنائى أم إلى الرقص أم إلى الأصوات الصادرة عن الآلات الموسيقية ، فإننا نلاحظ أن من شأن هذه جميعاً أن تحدث تأثيرها فى الجو المحيط بها ، أو الأرض التى يقف عليها الفنان ، ولكنها ليست مضطرة إلى مواجهة مقاومة من جانب مادة خارجية يكون من الضرورى تشكيلها . ومعنى هذا أن المقاومة هنا شخصية ، كما أن النتائج المترتبة عليها ذات طابع شخصى مباشر ، سواء أكان ذلك من جانب المنتج أم من جانب المستهلك . ومع ذلك فإن الإلقاء البليغ لا يسجل على الماء ، بل إن الأجهزة العضوية المشتركة فى العملية والأشخاص المعنيين بالأمر لابد - إلى حد ما - من أن يصنعوا من جديد ، أما المؤلف الموسيقى ، والكاتب ، والمصور ، والمثال ، فإنهم جميعاً يمارسون نشاطهم فى واسطة خارجية نائية عن جمهور النظارة بشكل

أظهر مما هو الشأن لدى الممثل ، أو الراقص ، أو عازف الموسيقى . وهم يعيدون تشكيل مادة خارجية يجدون من جانبها مقاومة ، فضلاً عما تنطوي عليه من ضروب توتر داخلي ، ولكنهم معفونون من كل ضغط خارجي يمارسه يلزائهم جمهور مباشر من النظارة . والفارق بين هؤلاء وأولئك فارق عميق خطير الأثر ، لأنه يرتد إلى اختلاف في المزاج والموهبة والحالات الوجدانية المختلفة للجمهور . وليس في وسع فن التصوير أو فن المعمار أن يلقي ذلك الاستحسان الإجماعي الذي ينزعه بشكل مباشر أرباب المسرح ، أو أهل الرقص ، أو القائمون بالأداء الموسيقي ، فلاحتكاك الشخصى المباشر الذى يتاح لأهل البلاغة أو الموسيقى أو التمثيل الدراعى إنما هو ظاهرة فريدة في نوعها *sui generis* .

وليس التأثير للفنون التشكيلية أو المعمارية تأثيراً عضوياً ، بل هو تأثير يتحقق في العالم الدائم القائم حولنا . فهذا التأثير أقل مما عداه من حيث طابعه المباشر ، ولكنه أكثر مما عداه دواما أو استمراراً . وحين يتم تسجيل الغناء والدراما في كتب الأدب ، أو حين تتحقق للموسيقى الكتابة بالنوتة فإن هذه جميعاً سرعان ما تأخذ مكانها بين غيرها من الفنون التشكيلية . والواقع أن التأثير الذى أدخلته التعديلات الموضوعية على الفنون التشكيلية لهُ تأثير مزدوج . فهى من جهة قد نجحت نجاحاً مباشراً في خفض التوتر القائم بين الإنسان والعالم . وهكذا أصبح الإنسان يجد نفسه أكثر ألفة مع بيئته مادام يعيش في عالم قد أسهم بنفسه في تكوينه . ومعنى هذا أن الإنسان قد أصبح متعوداً ببيئته ، وبالتالي فقد صار يستريح نسبياً إلى عالمه . والملاحظ في بعض الحالات (وفي نطاق حدود معينة) أنه إذا نتج عن هذا الوضع توافق زائد بين الإنسان وبيئته، فإن مثل هذا التوافق كثيراً ما يكون ضاراً بكل إبداع جمالى لاحق . وآية ذلك أن الأمور عندئذ تصبح ممهدة أكثر من اللازم ، فضلاً عن عدم توافر القدر الكافى من الاختلال (أو عدم

النظام) لخلق الرغبة فى كشف جديد . أو إيجاد الفرصة لإيقاع جديد . وهكذا يصبح الفن نمطياً متحجراً ، ويقصر كل همه على إدخال طائفة من التغيرات الطفيفة على بعض الموضوعات القديمة مستخدماً أساليب ملائمة وأشكالاً سارة مع ملاحظة أن هذه الأساليب لا تكون ملائمة إلا لأنها عبارة عن مسالك للذكريات السارة . وعند هذا الحد لا يكون هناك مفر أمام البيئة من أن تصبح مستنفدة مستهلكة من الناحية الجمالية . ولاشك أن تكرر ظهور الأكاديمى و«التوفيق» فى الفنون، إنما هو ظاهرة لا يمكن تجاهلها . ولئن كنا نربط فى العادة «الأكاديمى» بالتصوير والنحت أكثر مما نربطه — مثلاً — بالشعر أو الرواية إلا أن هذا لا يمنعنا مع ذلك من أن نقرر أن اعتماد هذين الفنين على الرصيد المخزون من المشاهد ، والأشكال المتنوعة من المواقف المألوفة ، والزخارف الجاهزة من الأنماط الخلقية المعروفة ، إنما يسبغ عليها سائر السمات التى تسوغ تسميتها للصورة أو اللوحة بأنها مجرد لوحة أو صورة «أكاديمية» .

يبد أنه لابد من أن يحين وقت تولد فيه هذه الألفة نفسها ضرباً من المقاومة من جانب بعض العقول . وهنا تتمص الأشياء المألوفة ، لكيلا تلبث أن تصبح بمثابة الراسب الذى تجىء بدور الأحوال الجديدة أو شرر الظروف المستجدة ، فتحدث نوعاً من الاضطراب أو تولد فيه ضرباً من الشغب . وحينما لا يكون الشيء القديم قد أدمج تماماً، فإن النتيجة التى ترتب على ذلك ستكون مجرد ضرب من الانحراف أو الشذوذ *eccentricity* . ولكن الفنانين العظماء الأصليين إنما هم أولئك الذين يحملون التراث أو التقليد إلى باطن ذواتهم ، فيعملون على هضمه أو تمثله بدلا من التهرب منه أو الإعراض عنه . وعندئذ يجىء الصراع القائم بين هذا التراث وبين ماهو جديد فى نفوسهم أو فى بيئتهم، فيخلق التوتر الذى يتطلب لوناً جديداً من التعبير ، وربما لم يكن شكسبير يملك إلا «القليل من التراث اللاتينى»

« والأقل من التراث اليوناني » ، ولكنه مع ذلك كان نهماً لايشبع ، فكان يلتهم شتى المواد التي يجدها في متناول يده لدرجة أنه كان من الممكن أن يعد سراقاً أو منتحلاً لولا أن سائر المواد التي استعارها قد عورضت وضمت في الحال إلى عيانه الشخصي بفعل حب استطلاع لا يقل نهماً ، كان يدفعه دائماً إلى محاولة لفهم الحياة في كل ما حوله . وقد كان كبار المجددين في فن التصوير الحديث طلاباً أكثر مثابرة على استيعاب لوحات الماضي من الفنانين المقلدين الذين وضعوا دعائم الطريقة المعاصرة . ولكن عناصر عيانهم الشخصي قد عملت على معارضة التقاليد القديمة ، فنشأت عن هذا الصراع المتبادل ، وتلك التقوية reinforcement المتبادلة إيقاعات جديدة .

وهذه الحقائق التي عمدنا إلى إيضاها هي بمثابة الدعائم المتينة لنظرية جمالية تقوم على الفن ، لا على بعض الآراء المسبقة الدخيلة . ولا سبيل إلى إقامة مثل هذه النظرية إلا على فهم واع للدور المركزي للطاقة في الداخل والخارج ، وإدراك صحيح لتفاعل الطاقات الذي يؤدي إلى ظهور التعارض جنباً إلى جنب مع التجمع والحفاظة والتوقف والاستراحة والحركة التآزرية المتجهة صوب التحقيق داخل خبرة منظمة أو إيقاعية . وهكذا تلتقي الطاقة الداخلية انطلاقاً أو تحرراً في التعبير ، في حين يحىء التجسيم الخارجى للطاقة في صميم المادة فيتخذ صورة . ونحن نجد هنا نموذجاً أوفى وأوضح لعلاقة الفعل والانفعال (أو العمل والمعاناة) بين الجهاز العضوى والبيئة ، مما تتولد عنه الخبرة والإيقاع الخاص بالعلاقات المختلفة التي تقوم بين الفعل والانفعال (أو بين العمل والمعاناة) هو مصدر التوزيع للعناصر وتحديد أنصبتها مما يؤدي إلى وحدة الإدراك واتصافه بالصبغة المباشرة ، أما حين تنعدم العلاقة الصحيحة والتوزيع الملائم، فهناك لابد من أن يتولد اختلاط يقطع الطريق أمام وحدة الإدراك . وعلى العكس نجد أن من شأن العلاقة المضبوطة أن تولد الخبرة التي بمقتضاها يحقق العمل الفنى اضطراباً واستثارة

من جهة ، وتأليفاً أو صلحاً من جهة أخرى . والفعل هو الذى يحقق عملية الاضطراب والاستثارة ، على حين تحيىء النتائج المتقلبة (أو المكابدة) فتجلب حالة من السكينة أو الهدوء ، أما حين تكون المعاناة مكتملة مترابطة فإنها عندئذ تنسب فى جميع الطاقة ، وهذا التجميع بدوره يكون مصدراً لانطلاق لاحق ، أو تحرراً جديداً للنشاط . وهكذا يتولد إدراك حسي يحيى منظرًا واضحاً عامراً فى الوقت نفسه بالكثير من الشحنات الوجدانية . وليس أيسر بطبيعة الحال من أن نبالغ فى تقرير صفة السكينة أو الهدوء التى يمتاز بها الفن ، فإنه ليس ثمة فن يخلو من حالة الهدوء والسكينة التى تتجاوب مع ما فى الموضوع من خطة أو تصميم . ولكن ليس ثمة فن أيضاً دون مقاومة وتوتر واستثارة (أو تهيج) وإلا لما كان الهدوء الذى ينتج عنه هدوء التحقق والاستكمال . وكثيراً ما يفرق التصور الذهني بين أشياء هى فى الإدراك الحسي والوجدان الانفعالي متحدة مترابطة . فالتفرقات أو التميزات التى تستحيل إلى متناقضات فى التفكير الفلسفي ، بين الحسي والعقلي ، بين المظهر الشكلي والمضمون ، أو المعنى ، بين التهيج والهدوء ، هى مما لا وجود له فى الأعمال الفنية . وليس السبب فى انعدام كل هذه التفرقات داخل العمل الفني هو أنه قد تم التغلب من قبل على ضروب التعارض التصوري أو الذهني ، وإنما السبب فى أن مستوى الخبرة الذى يبلغه العمل الفني هو مستوى لا تظهر فيه كل تلك التفرقات الذهنية أو التميزات العقلية . وقد ينشأ التنوع أو التعدد variety عن التهيج أو الاستثارة ، ولكن ليس فى التنوع المحض وحده مقاومات يلزم التغلب عليها والعمل على وقفها . وليس ثمة منظر أكثر تنوعاً (أو تعدداً) من منظر الأثاث المبعثر على طوار « رصيف » الشارع ، فى انتظار قدوم عربة النقل . ومع ذلك فإن النظام والهدوء لا يتحققان حينما توضع كل تلك القطع المختلفة من الأثاث بالضغط والقوة داخل عربة النقل . وإنما لابد من أن توزع قطع الأثاث

بعضها بالنسبة إلى بعض ، كما يحدث عند تأييث غرفة لكي يتكون من مجموعها كل واحد منظم . وحينما يتم التآزر (أو التعاون) بين عملية التوزيع وعملية التوحيد ، فهناك يتحقق فعل التغير الذى يكفل عنصر الإثارة ، وفعل الإنجاز الذى يفضى إلى حالة الهدوء .

وهناك صيغة قديمة للجمال فى الطبيعة والفن تتلخص فى عبارة « الوحدة فى الكثرة » ، وإدراكنا لمعنى هذه العبارة إنما يتوقف بأسره على فهمنا لحرف الجر « فى » فقد تكون هناك أصناف كثيرة فى الصندوق الواحد ، أو قد تكون هناك أشكال متعددة فى اللوحة الواحدة ، أو قد تكون هناك نقود كثيرة فى جيب واحد ، أو قد تكون هناك وثائق عديدة فى خزانة واحدة . وفى كل هذه الحالات ، نجد أن الوحدة عرضية دخيلة ، وأن الكثرة مبعثرة غير مترابطة . والنقطة الهامة التى يجدر بنا أن ننتبه إليها فى هذا الصدد هى أن الوحدة والتعدد هما دائماً من هذا النوع أو أقرب ما يكونان إليه حينما تكون وحدة الموضوع أو المنظر مورفولوجية (أو استاتيكية) ، ولا تصبح لهذه الصيغة أية دلالة اللهم إلا إذا فهم لفظا الوحدة والكثرة على أنهما ينصرفان إلى علاقة فعالة بين الطاقات . ولا يمكن أن يكون هناك امتلاء أو تمام fullness ، كما لا يمكن أن تكون ثمة أجزاء عديدة اللهم إلا إذا كانت هناك تفرقات متميزة ، ولكن مثل هذه التفرقات إنما تكتسب صبغة جمالية — كما هو الشأن فى ثراء العبارة الموسيقية — حينما تستند إلى التفرقات (أو التميزات) إلى المقاومات المتبادلة ، فلا قيام للوحدة إلا حين تولد المقاومات فى حالة من التوقف (والترقب) التى يزيلها التفاعل التآزرى للطاقات المتعارضة . وليست « الوحدة » التى تشير إليها الصيغة المذكورة آنفاً سوى مجرد تحقيق يتم عن طريق تفاعل الأجزاء للطاقات الخاصة بكل

منها . أما « الكثرة » فهى مظهر للتفرد المحدد الراجع إلى القوى المتعارضة حين تجيء فى خاتمة المطاف فتعمل على دعم التوازن . وهكذا نجد أنه سيكون علينا فيما يلى أن نتعرض لموضوع جديد ، ألا وهو تنظيم الطاقات فى العمل الفنى ، مادامت صفة « الوحدة فى الكثرة » التى ننسبها إلى العمل الفنى إنما هى صفة ديناميكية .

الفصل الثامن

تنظيم الطاقات

لقد أشرنا مراراً من قبل إلى وجود فارق بين «نتاج الفن» (سواء أكان تمثالا، أم لوحة، أم غير ذلك) وبين «عمل الفن»، فالأول منهما ماديّ كامن القوى، أما الثاني فإيجابي قائم في صميم التجربة، إذ هو عبارة عما يفعله الناتج الفني، أو هو صميم عمله، وليس ثمرة شيء ينفذ إلى التجربة عارياً تماماً، منفرداً بذاته، سواء أكان هذا الشيء حدثاً يبدو في الظاهر عديم الشكل، أم قضية فكرية اتخذت صورة نسق عقلي، أم موضوعاً أحكم صنعه بكل عناية وحذب عن طريق اتحاد الفكر والعاطفة. وإن دخول الشيء إلى نطاق التجربة هو في حد ذاته فاتحة لتفاعل مركب، وعلى طبيعة هذا التفاعل سيتوقف طابع الشيء على نحو ما سيختبر آخر الأمر في صميم التجربة، ولا يكون هناك عمل في معنى الكلمة، اللهم إلا حين يكون بناء الموضوع من النوع الذي يسمح لقوته بأن تتفاعل بنجاح (ولكن دون سهولة) مع الطاقات الصادرة عن الخبرة ذاتها، وحينما تبيّن مظاهر التوافق والتعارض المتبادلة بينهما فتتضافر على إنتاج مادة تتطور بطريقة تجمعية يقينية (ولكن دون ثبات زائد عن الحد) متجهة نحو مرحلة إشباع الدوافع وحلّ ضروب التوتر.

وقد أبرزنا في الفصل السابق توقف هذا العمل النهائي على وجود إيقاعات في الطبيعة، كما بينا أن هذه الإيقاعات هي شروط توافر الصورة في الخبرة. وبالتالي شروط التعبير نفسه، بيد أن الخبرة الجمالية — وهي عبارة عن العمل الفني في مظهره الفعلي — إنما هي إدراك، ومن هنا فإن هذه الإيقاعات لا تصبح جمالية — حتى ولو كانت مجسمة في موضوع خارجي هو نفسه نتاج فني — إلا إذا استحالت إلى إيقاع في صميم الخبرة

ذاتها ، وهذا الإيقاع المختبر في صميم التجربة ، هو شيء مختلف كل الاختلاف عن الاعتراف العقلي بوجود إيقاع في الشيء الخارجى . كما أن تذوق الألوان المنسجمة المتلاثلة (أو الاستمتاع بها عن طريق الإدراك الحسى) هو أمر مختلف كل الاختلاف عن تلك المعادلات الرياضية التى تحددها (أو تعرفها) للباحث العلمى .

وسنعمد الآن إلى تطبيق هذه الحقيقة ، من أجل العمل على التخلص من فكرة خاطئة عن الإيقاع ، كان لها أثر جد خطير في إفساد النظرية الجمالية ، أما هذه الفكرة الخاطئة فقد نجمت عن أن بعضاً من الباحثين قد عجزوا عن أن يدخلوا في اعتبارهم أن الإيقاع الجمالى مسألة إدراك حسى . وأنه لذلك يشتمل على ما قد تسهم به الذات في عملية الإدراك الإيجابية . ومن الغريب أن هذا التصور الخاطئ الذى نحن بصددده ، يقوم جنباً إلى جنب مع الآراء التى تزعم أن الخبرة الجمالية مسألة انطباع مباشر للإدراك الحسى ، وهذا الرأى الذى نشير إليه يوحد بين الإيقاع وبين انتظام التكرار (أو الترجيع) Recurrence وسط العناصر المتغيرة .

وقبل أن نمضى مباشرة إلى الحديث عن هذا التصور ، نرى لزماً علينا أن نبين ماله من أثر في فهم الفن ، فنحن نعلم أن نظام العناصر المكونة للموضوعات المكانية من حيث هى مكانية ومادية ، أعنى بصرف النظر عن دخولها في عملية التفاعل التى تسبب حدوث التجربة ، إنما هو — نسبياً على الأقل — نظام ثابت محدد ، ولو أننا نحينا جانباً تأثير بعض العوامل الخوية البطيئة لوجدنا أن خطوط التماثيل وسطوحها تظل على ما هى عليه . كما هى الحال أيضاً بالنسبة إلى أشكال البناء ومسافات ، وقد استنتج البعض من هذه الحقيقة أن هناك نوعين من الفنون الجميلة : فنوناً مكانية ، وأخرى زمانية ، وأن هذه الفنون الأخيرة وحدها هى التى تتسم بطابع الإيقاع ، وكان الجانب المتمم لهذا الخطأ هو القول بأن الأبنية والتماثيل وحدها هى

التي تتسم بطابع التماثل « Symmetry » ، ولو أن تأثير هذا الخطأ امتد إلى النظرية وحدها لما كان خطيراً . ولكن الحقيقة أن إنكار وجود الإيقاع بالنسبة إلى اللوحات والأبنية يحول دون إدراك الكيفيات التي لا غنى عنها مطلقاً لإحداث (التأثير) الجمالي .

وكل توحيد بين الإيقاع من جهة ، وبين التردد الحرفي ، أو العود المنتظم لنفس العناصر من جهة أخرى ، إنما يتصور « الترجيع » تصوراً سكونياً (استاتيكيّاً) أو تشرحيّاً ، بدلا من أن يتصوره تصوراً وظيفياً ، في حين أن هذا التصور الأخير يفسر الترجيع على أنه عملية مساعدة أو تعضيد - تتم من خلال طاقة العناصر - لجزء تامة مكتملة ، ولما كان المثال المحبب إلى نفوس القائلين بهذه النظرية هو دقات الساعة فقد يكون في وسعنا أن نسمي هذه النظرية باسم « نظرية التكتكة » tick-tock-theory (أو نظرية دقات الساعة) ، وعلى الرغم من أن لحظة قصيرة من التأمل هي الكفيلة بأن تبين لنا أنه لو أمكننا أن نخبر في تجربتنا سلسلة مطردة من الدقات المنتظمة المتوالية ، لكان الأثر المحقق لهذه التجربة فينا هو أن نهرع إلى النوم فوراً ، أو أن نستشعر ضرباً من الخلق أو الإغاظه ، إلا أن القائلين بمثل هذا الانتظام ، أو الاطراد ، يزعمون أنه عبارة عن أساس أرضي ، وأنه لا يلبث أن يتعقد حين يضاف إليه عدد كبير من الإيقاعات الأخرى التي يتصف كل واحد منها بأنه منتظم مطرد في حد ذاته ، ولا ريب أن في إمكاننا بطبيعة الحال أن نحلل تحليلاً رياضياً إيقاعاً عانيناه بالفعل في صميم التجربة ، بحيث نرده إلى مركب (أو مزيج) من اطراد أصلي محمل بعدد من الإيقاعات المطردة الصغرى ، ولكن النتيجة التي سيفضي إليها هذا التحليل لن تكون إلا صورة تقريبية ميكانيكية لأي إيقاع حيوي أو تعبيرى ، وهذه النتيجة إنما تشبه ما وصلت إليه المحاولات التي بذلت لإنشاء خطوط منحنية مرضية جمالياً (كخطوط الأواني الإغريقية) عن طريق التأليف

بين عدد من المنحنيات التي أنشئ كل واحد منها وفقاً لحساب رياضي صارم .

ولقد اضطلع أحد الباحثين - مستعيناً بجهاز تسجيل - بمهمة بحث أصوات المغنّين ، فتبين أن أصوات الفنانين المكتملين (الذين نضجت مواهبهم) ، وهم أولئك الذين نعدمهم ممتازين قد سجلت على خطوط تعلو قليلاً أو تنخفض قليلاً عن الخطوط المقابلة لمقام الصوت المضبوط ، في حين أن المغنّين الذين ما زالوا تحت التمرين كانوا أميل إلى إصدار أصوات متطابقة تماماً مع تسجيلات الفواصل الموسيقية الدقيقة ، وقد لاحظ هذا الباحث أن الفنانين كانوا «يتجاوزون» دائماً عن التزام القواعد الموسيقية بكل دقة وصرامة ، وهذا «التجاوز» نفسه هو الذي يحدد الفارق بين التركيب الميكانيكي الموضوعي الصرف من جهة ، وبين الإنتاج الفني من جهة أخرى ، وذلك لأن الإيقاع يشتمل على تنوع مستمر أو تغير دائم ، ولو أننا عدنا إلى التعريف الذي سبق لنا أن قدمناه للإيقاع باعتباره تغيراً منظماً في تجلي الطاقة ، لوجدنا أنه ليس «للتغير» من الأهمية قدرها للنظام فحسب ، بل إن التغير هو معامل ضروري لا غنى عنه لكل نظام جمالي ، وكلما زاد التغير ، كان التأثير أكثر أهمية ، ولكن بشرط أن يظل النظام قائماً ، وهذه الحقيقة إنما تدلنا على أن النظام الذي نحن بصددده ، لا يرتد إلى بعض الاطرادات الموضوعية ، بل هو يتطلب مبدأ آخر يفسر عن طريقه . أما هذا المبدأ - كما سبق لنا القول مراراً - فهو مبدأ التقدم التدريجي (التجميعي : cumulative) نحو تحقيق الخبرة بالاستناد إلى عملية تكامل الخبرة ذاتها ، الأمر الذي لاسبيل إلى قياسه بالرجوع إلى حدود خارجية صرفة ، وإن لم يكن من الممكن الوصول إليه دون الاستعانة بمواد خارجية ، سواء أكانت ملاحظة أم متخيلة .

وربما كان في وسعنا هنا أن نسوق مثالا توضيحياً ندلل به على ما قلناه ،

مستعينين ببعض أبيات اخترناها بطريقة عشوائية من قصيدة قد لا تكون من روائع الشعر الممتاز ولكنها لا تخلو من تشويق ، وإليك هذه الأبيات القلائل من « افتتاحية » وردزورث ، فإنها وافية بالغرض الذى نرمى إليه :

« بن الرياح وأمطار الصقيع البازد

« وذلك النشاط الدائب الذى تقوم به العناصر

« وقفت شاة منفردة ، إلى جوارها شجرة يابسة

« بينما انبعث الموسيقى الكثيفة من ذلك السور الحجرى القديم

« وعلت أصوات الغابات والمياه

« وراح الضباب على خطوط كل من السيلين

« يتقدم بأشكاله الكثيفة التى لا تجدها عين (*) » .

ولئن كان هناك شئ من السخف فى أن يحاول المرء تحويل الشعر إليه إلى نثر ، بقصد العمل على تفسير معنى الشعر ، إلا أن الغرض الذى نهدف من وراء تقديم تحليل نثرى لهذه القصيدة ، هو إبراز ناحية نظرية هامة ، لا تفسير الأبيات المشار إليها .

وهنا نلاحظ أولاً وقبل كل شئ أنه ليس فى هذه الأبيات كلمة واحدة تتردد فيها تلك المعانى الثابتة المحددة التى قد يوضحها لنا أى معجم من المعاجم . فعانى كلمات مثل « رياح . وأمطار . وشاة . وشجرة . وسور حجرى . وضباب » تعد بمثابة « دالة » function للموقف المعبر عنه ككل . ومن ثم فإنها « مُتَغَيِّرٌ » variable من متغيرات ذلك الموقف وليست مجرد « ثابت » من الثوابت الخارجية . وما يصدق على الكلمات يصدق أيضاً على الصفات مثل « بارد . متوحد . يابس . كثيب . كثيف » : فإن ما يحدد معناها إنما هو

(*) تصرفنا فى ترجمة هذه الأبيات بعض الشيء ، بحسب ما تقتضيه طبيعة الصياغة العربية ، فى الأصل مثلاً يصف الشاعر أشكال الضباب بأنها « أشكال لا نزاع فيها » indisputable ولعله يعنى بذلك أنها واضحة للعيان . فلا يمكن أن تجدها عين . (المترجم)

الخبرة الفردية التي توحى بالكآبة ، بحيث إن كل صفة منها لتسهم في بناء الخبرة والعمل على تحقيقها . في حين أن كل صفة — بدورها — تصطبغ بصبغة الخبرة التي دخلت في بنائها كعامل من عوامل تنشيط الطاقة . ثم هناك التنوع في الموضوعات ؛ فبعضها عديم الحركة نسبياً ، وبعضها الآخر في حالة حركة ، وبعضها مرئي ، وبعضها الآخر مسموع ؛ فهناك أقطار ورياح ، سور وموسيقى ، شجرة وصوت . ثم هناك سير بطيء نسبياً ، مادامت الموضوعات هي الغالبة ، لا يلبث أن يتحول إلى سير سريع بظهور « الأحداث » ، أى مع « أصوات الغابات والمياه » ، لكي يصل في النهاية إلى ذروته مع دفع الضباب المتقدم دون رفق أولين . وهذا « التنوع » الذي يظهر تأثيره واضحاً في كل التفاصيل أو الجزئيات ، إنما هو الذي يجعل هناك فارقاً شاسعاً بين أمثال هذه الأبيات وبين الأبيات المزدوجة المتروحة كالأرجوحة (*) . ومع ذلك فإن « النظام » قائم في صميم القصيدة . ولكن لا النظام القائم على التكرار في المادة أو الصورة ، بل ذلك النظام الإيجابي الفعال الذي يتجلى في كون كل عنصر من العناصر يمضى قدماً إلى الأمام بعملية بناء الموقف الكلي المختبر في صميم التجربة ، دون أن يكون ثمة إسراف في البناء ، ودون أن تكون هناك مفارقات تسبب التصادم أو التخريب . والنظام — في دائرة الغايات الجمالية — إنما يتحدد ويقاس بالرجوع إلى بعض السمات الوظيفية الفعالة .

ولو أننا أردنا أن نقيم ضرباً من التقابل بين هذه الأبيات ، وبين إحدى التسابيح الدينية (أو الترايم الإنجيلية) — مثلاً — التي طالما استمد آلاف الناس من إيقاعاتها واهتزازاتها إشباعاً جمالياً أولياً ، لتبين لنا بكل وضوح

(*) يستعمل ديوى هنا كلمة « soe — saw couplet » وهو يعنى بها تلك القصائد المزدوجة (المؤلفة من بيتين) التي تكون فيها حركة صاعدة ، وهابطة ، تشبه حركة أرجوحة الأطفال . حيث يخلس طفلان أحدهما قبالة الآخر فيتحرك الجسر الخشبي إلى أعلى من ناحية وإلى أسفل من الناحية الأخرى . (المترجم)

أن لهذه الأناشيد طابعاً خارجياً مادياً يتجلى في نزوع الناس نحو الاستجابة لها بمتابعة النغم متابعة مادية . وهنا يكون فقر العاطفة ناشئاً عن الاطراد النسبي الذي تتسم به كل من المادة ، والطريقة التي عولجت بها هذه المادة . وحتى لو أننا عدنا إلى القصائد الخيالية الأسطورية ، لوجدنا أن الأبيات التي تتكرر فيها على صورة « قرار » refrain - لا تتسم في صميم الخبرة بنفس الاطراد الذي تتميز به حينما توجد على حدة . وذلك لأنه حينما تدخل تلك الأبيات المتكررة في سياقات متغيرة ، فإنها تكتسب تأثيراً متنوعاً يعمل على استمرار عملية « المحافظة » التجميعية . حقاً إنه لنى استطاعة الفنان أن يستخدم شيئاً هو في الخارج محض تكرار ، لكى ينقل إلينا عن طريقه إحساساً بالقضاء الذي لا يرحم . ولكن هذا التأثير يتوقف على عملية « تجميع » summation - هى أكثر من مجرد إضافة كمية . وهكذا ترى في الموسيقى أن أى مقطع متكرر - وليكن مثلاً ذلك المقطع الأولى الذى ألقى على مسامعنا في استهلال سيمفونية ما - لا يلبث أن يكتسب قوة . نظراً لأن السياقات الجديدة التى أصبح يوجد فى إطارها قد صبغت بصبغتها ، وخلعت عليه قيمة جديدة ، حتى ولو كانت هذه القيمة هى مجرد الإعراب عن موضوع ما ، بشكل أكثر تشديداً ، وتحديداً ، وتركيزاً (أو تجميعاً) .

وليس هناك بطبيعة الحال إيقاع بدون ترجيع . ولكننا حينما نفرس الترجيع على أنه مجرد تكرار حرفى ، سواء أكان ذلك للعناصر المادية أم للقواصل الموسيقية ، فإننا نستبدل بخبرة الفن مجرد تحليل عقلى . كذلك الذى نجده فى العلم الطبيعى والرجيع الآلى (أو الميكانيكى) هو مجرد ترجيع لوحدات مادية . أما الترجيع الجمالى فهو ترجيع «علاقات» تستجمع وتوصل ما تجمعه إلى ما بعده . والوحدات المرجعة - من حيث هى كذلك - إنما تجتذب نحوها الانتباه بوصفها أجزاء منفصلة ، وبالتالي فإنها تصرف الانتباه

عن الكل . وهذا هو السبب في أنها تقلل من حدة التأثير الجلى . وأما العلاقات المرجعة، فهي تعمل على تحديد الأجزاء وإظهار معالمها ، فتخلع عليها فردية خاصة بها ، ولكنها أيضاً تقوم بمهمة الربط ، فإن من شأن الوحدات الفردية التي تميزها أن تتطلب — بسبب ما بينها من صلات — ترابطاً وتفاعلاً مع غيرها من الوحدات الفردية الأخرى . وهكذا تسهم الوحدات بدور حيوى فعال في بناء كل ممتد موضع .

وقد اعتبرت دقة طبلة الرجل المتوحش أيضاً نموذجاً للإيقاع ، فحلت محل نظرية التكتكة (أو نظرية دقات الساعة) ، نظرية الدمدة (أو نظرية دقات الطبله) (*) .

وأصحاب هذه النظرية يعتقدون أيضاً أن التكرار البسيط أو الرتيب (على الأصح) للدقات هو معيار الإيقاع ، وأن التنوع إنما يلحق هذا التكرار بسبب إضافة إيقاعات أخرى يتصف كل منها بأنه مطرد ، في حين أن ما يدخل عنصر الاستثارة أو التشويق إنما هو استخدام التغير عديم الإيقاع arhythmic . بيد أن من سوء حظ الأساس الموضوعى المزعوم الذى تنادى به هذه النظرية ، أن دقات الطبله لاتحدث بمفردها ، بل هى تحدث كعوامل تدخل في كل أكثر تعقيداً ، ألا وهو ذلك «الكل» المتنوع الحافل بالغناء والرقص . فليس هناك تكرار ، بل تطور وارتفاع نحو مستويات أعلى من الإشارة ، قد تصل أحياناً إلى حد الجبل أو الجنون . وإن كانت نقطة البدء في هذا التطور هى مجموعة من الحركات البطيئة الهادئة نسبياً . وثمة واقعة أخرى قد تكون أكثر أهمية من كل هذا ، وتلك هى أن تاريخ الموسيقى نفسه يظهرنا على أن الإيقاعات البدائية — كإيقاعات الزنوج الأفريقيين — هى في الواقع أكثر تنوعاً ، وأرق ترجيعاً ، وأقل

(*) استعملت كلمة «تكتكة» للإشارة إلى صوت دقات الساعة : tick — tock

كما استعملنا كلمة «دمدة» للإشارة إلى صوت دقات الطبله tom — tom . (المترجم)

اطرادا من إيقاعات موسيقى الجماعات التمدنية . كما أن إيقاعات الزنوج الشماليين في الولايات المتحدة، هي في العادة أكثر مراعاة للتقاليد من إيقاعات أهل الجنوب . وفضلا عن ذلك فإننا نلاحظ أن مقتضيات موسيقى الجوقة Part-music — وإمكانات الهارمونيا قد عملت على تحويل جانب الإيقاع المتمثل في التغيرات المباشرة للشدة intensity — إلى ضرب أعلى من الاطراد . على حين أن النظرية التي نحن بصدها تستلزم حركة عكسية .

إن المخلوق الحي ليتطلب « النظام » في حياته ، ولكنه يتطلب « الحدة » أيضاً . وإذا كان « الاضطراب » مبعث نفور واستياء ، فإن « السأم » أيضاً مصدر كدر وضيق . حقاً إننا نتحدث عن « لمسة الاضطراب » التي تخلع على المشهد المنتظم (أو المطرد) ضرباً من السحر ، ولكن هذه اللمسة لا توصف بالاضطراب إلا من وجهة نظر خارجية محضة . وأما من وجهة نظر الخبرة الفعلية ، فهي تضيف عنصري التأكيد والتمييز ، ولكن بشرط ألا تحول دون استمرار عملية الانتقال التجميعي من جزء إلى آخر . ولو أننا اخترنا هذه اللمسة في صميم التجربة بوصفها « اضطراباً » أو « انعداماً للنظام » ، لوجدنا أنفسنا بإزاء تصادم لا يقبل الحل ، ولتولد لدينا بالتالي شعور بالنفور أو الاستياء . بيد أننا نلاحظ — من جهة أخرى — أن التصادم المؤقت قد يكون عامل مقاومة يستجمع كل ما هنالك من طاقة ، لكي يواصل السير بنشاط أكبر وانتصار أعظم . وعلى حين أن الأشخاص الذين كانوا مدللين في صباهم يحبون الحياة الناعمة ويتعلقون دائماً بالأشياء الهينة ، نجد أن الأشخاص الذين يتمتعون بالحيوية والنشاط ، ممن يوثرون أن يحيا ، ولا يقنعون قط بمجرد الاستمرار في البقاء ، ينفرون دائماً من كل ما هو سهل (أو هين) أكثر من اللازم . ولا يصعب « الصعب » (أو العسير) موضع اعتراض . اللهم إلا حين يحاصر الطاقة ويسد في وجهها المنافذ ،

بدلاً من أن يكون بمثابة تحد لها . وهناك منتجات بحالية تظفر بانتشار واسع . فنقول عنها: إنها ضربت أرقاماً قياسية في نسبة توزيعها في موسم بعينه . ومثل هذه المنتجات تمتاز في العادة بأنها بسيطة سهلة ، ولهذا فإنها تروج بسرعة وتلقى استحساناً كبيراً . وهكذا يعمل طابعها الشعبي على اجتذاب المقلدين . فسرعان ما يجعلون منها « أحدث العصر » (الموضة) في التمثيلات والروايات والأغاني لفترة زمنية محددة . ولكن سهولة استيعاب تلك المنتجات الفنية في صميم التجربة سرعان ما تؤدي إلى استهلاكها ، فلا تكون هناك منبهات جديدة يمكن استخدامها منها . وبذلك تمضي سريعاً ، بعد أن تكون قد عاشت يوماً ، ويوماً فقط .

ولنقارن - على سبيل المثال - لوحة رسمها ويسلر Whistler بلوحة أخرى رسمها رنوار Renoir ، فس نجد في اللوحة الأولى - في معظم الحالات - امتدادات هائلة من الألوان تكاد تكون منتظمة مطردة ، بحيث إن الإيقاعات - مع ما يقترن بها من عناصر التباين الضرورية - لتكون عنده بفعل تعارض المساحات الكبيرة فقط . وأما لدى رنوار، فإننا لن نجد في أية بوصة مربعة من لوحاته خطين متجاورين يحملان بالضبط نفس الكيفية . حقاً إننا قد لا نفطن إلى هذه الحقيقة عندما ننظر إلى اللوحة ، ولكننا نستشعر تأثيرها . وليس من شك في أن هذه الحقيقة إنما تسهم في تحقيق الثراء المباشر للكل . كما أنها توفر الشروط اللازمة للتنبيه الحديد الذي يكون من شأنه أن يولد استجابة جديدة في كل مرة تالية تقرب فيها اللوحة . وإذن فإن عنصر التنوع المستمر - بشرط أن تتوافر العلاقات الدينامية للتقوية والاستمرار في البقاء - هو الذي يجعل اللوحة أو أي عمل فني آخر يقاوم شتى عوامل الفناء .

وما يصدق في المجال الواسع يصدق أيضاً في المجال الضيق (أو الصغير) ، فتكرار الوحدات المنتظمة على مسافات منتظمة ليس فقط غير إيقاعي ،

بل هو يتعارض تماماً مع تجربة الإيقاع نفسها . وقد يكون تأثير لوحة لعب الداما أحب إلى نفوسنا من تأثير حيز فارغ كبير ، أو تأثير حيز آخر مليء بالخطوط الشاردة التي تتحرك جزافاً ، فلا يكون من شأنها أن تحدد أشكالاً معينة ، بل تتصادم — على العكس — مع عملية استمرار الرؤية . والواقع أن الخبرة التي نكتسبها من رؤية تنظيم مربعات الداما ليست منتظمة مطردة كالموضوع نفسه منظوراً إليه من الناحيتين المادية والهندسية ، بل إن العين حينما تتحرك فإنها تدرك سطوحاً جديدة وتعمل على تقوية أشكال جديدة بحيث إن الملاحظة المدققة هي الكفيلة بأن تظهرنا على أن ثمة نماذج جديدة لا تلبث أن تتكون بطريقة آلية تلقائية . وهكذا قد يكون اتجاه المربعات حيناً رأسياً ، وحيناً آخر أفقياً . أو قد يكون حيناً منحرفاً بزاوية معينة ، وحيناً آخر منحرفاً بزاوية أخرى . كما أن المربعات الصغيرة لا تكون فقط مربعات أكبر ، بل هي تكون أيضاً مستطيلات وأشكالاً ذات رسوم تخطيطية تشبه درجات السلم . والحق أن الحاجة العضوية إلى التنوع هي من القوة بحيث إن التجربة لتضطرننا إليها أو تلزمننا بها ، حتى دون مناسبات خارجية كثيرة . ولو أننا عدنا إلى مثال دقائق الساعة لوجدنا أن هذه الدقات نفسها تخضع لضرب من التنوع حين تسمع ، لأن ما يسمع هو عبارة عن تفاعل الحدث المادى مع النبضات المتغيرة للاستجابة العضوية . وإذا كان الكثيرون قد دأبوا على مقارنة الموسيقى بالمعمار، فذلك لأن هذين الفنين — أكثر من كل ما عداهما — يقدمان لنا مثالين واضحين لحالات الترجيع العضوى الذى يتحقق بفعل العلاقات التجميعية ، لا بفعل تكرار الوحدات . وحسبنا أن ننظر إلى الابتذال الجمالى للكثير من أبنيتنا ، خصوصاً تلك التي تملأ شوارع أية مدينة أمريكية ، لكى نتحقق من أن هذا الابتذال إنما يرجع إلى الرتابة الناشئة عن التكرار المنتظم للأشكال ، بمسافاتها المطردة ، وكأن المهندس قد اعتمد على الزخرفة الخارجية العرضية وحدها لإحداث عنصر

التنوع أو التغير . وهناك مثال آخر قد يكون أيضاً أشد وقعاً ، ألا وهو ما نشاهده (ما نجدّه) في نصب الحرب الأهلية الفظيعة ، وفي الكثير من تماثيل أبنتنا البلدية .

ولقد قلنا فيما سبق: إن الكائن الحي يلتمس التنوع كما يلتمس النظام . ولكن هذه القضية — مع ذلك — قد تكون ضعيفة جداً ، لأنها تظهرنا على خاصية ثانوية ، بدلا من أن تعرض علينا واقعة أولية . والحق أن عملية الحياة العضوية هي في جوهرها تنوع أو تغير . ولو شئنا أن نستخدم عبارة كان يحلو لوليم جيمس أن يستشهد بها ، لقلنا: إن عملية الحياة هي مجرد مثال للقاعدة التي تقول: « دائماً أبدا . فما انتهى الأمر بعد » ! أما الحنين — من حيث هو كذلك — فإنه لا ينشأ إلا حين يصطدم هذا الميل الطبيعي ببعض الظروف السيئة ، أو برتبة الفقر البالغ ، أو الترف البالغ . وكل حركة تقوم بها التجربة في سعيها نحو تكميل ذاتها ، ترتد بها إلى نقطة بدايتها مادامت هذه الحركة هي بمثابة إشباع للحاجة الأصلية (الأولية) الحافزة . بيد أن هذا الارتداد لابد أن يكون مصحوباً بشيء من الاختلاف ، لأنه لابد من أن يحمل بسائر الفروق التي جلبتها جولة الذات خارجاً أو بعيداً عن نقطة انطلاقها . ولنضرب لذلك بعض الأمثلة العرضية ، فننظر مثلاً إلى حالة العودة إلى بيت الطفولة بعد غياب دام سنوات طوالاً ، أو إلى القضية التي تمت البرهنة عليها من خلال سلسلة من الاستدلالات العقلية والقضية على نحو ما صيغت في البداية ، أو إلى الالتقاء بصديق قديم بعد انفصال طويل ، أو إلى ترجيع أي مقطع موسيقي ، أو إلى تكرار أي « قرار » في القصيدة .

والواقع أن التماس التنوع إنما هو الدليل على أنه مادام الإنسان حياً ، فإنه لابد من أن ينشد الحياة ، إلى أن يجيء الخوف فيرعبه ، أو يجيء « الروتين » فيثقل إحساسه ، ولكن ضرورات الحياة نفسها هي التي تدفعنا إلى الخروج من تلك الحالة من أجل الاتجاه نحو المجهول . ومن هنا

فإن في « الرواية » حقيقة ثابتة هيئات أن تزول . حقاً إن ضرورات الحياة قد تنعكس (أو تنحل) فتتخذ صورة انغماس غير منتظم في الحركة والتهيج ، لمجرد الرغبة في الحركة والتهيج . وتعبّر عن نفسها بالتالى على شكل رومانتيكية زائفة . ولكن الكلاسيكية اللفظية ؛ أعنى تلك التى تكتفى بالوعظ بدلا من أن تقوم بدور إيجابى على نحو ماتفعل تلك التى تصبح كلاسيكية بحق ، إنما تقوم دائماً على الخوف من الحياة والتخاذل عن مطالبها وتحدياتها .

وحينما يتم تنظيم « الرومانتيكى » بفعل الإيقاع الملائم، فإنه يستحيل إلى « كلاسيكى » ، ولكن على شرط أن تكون المخاطرة التى يضطلع بها هى من السعة بحيث تكفى لسبر غور طاقات الإنسان والعمل على استجماعها . ولاشك أن « الإلياذة » و « الأوديسة » هما شاهدان خالدان على صحة ما نقول . أما الإيقاع فهو فى جوهره بمثابة « معقولية » Rationality - (أو تنظيم عقلى) يتحقق بين الصفات المختلفة أو الكيفيات المتعددة . وليست سيطرة النظام الأدنى للإيقاع على غير المثقفين سوى الدليل الساطع على أنه لا بد من قيام نظام فى وسط اضطراب الوجود . وحتى معادلات الرياضيين إنما هى شاهد قوى على أن التنوع أمر مرغوب فيه فى وسط ذلك القدر الهائل من التكرار ، مادامت تلك المعادلات إنما تعبّر عن ضروب من التكافؤ لا عن حالات هوية دقيقة .

وقصارى القول أن التردد (أو الترجيع) الحمالى ، إنما هو ظاهرة حيوية ، فسيولوجية وظيفية . وما يتردد إنما هو العلاقات لا العناصر ، وهى تتردد فى سياقات مختلفة وبناتج مختلفة ، بحيث إنه من شأن كل تردد أن يكون جديداً ، مع كونه فى الوقت نفسه تذكرة أو تفكرة reminder وحين يشبع أى تردد أملاً مستثاراً أو توقعاً مهيجاً ، فإنه يوجد فى الوقت نفسه شوقاً جديداً ، ويولد تشوقاً (أو حب استطلاع) جديداً ، ويحدث ترقباً مختلفاً أو انتظاراً جديداً . وربما كان معيار المهارة الفنية فى الإنتاج

والإدراك إنما هو تحقق التكامل بين هاتين الوظيفتين اللتين طالما عارض بينهما التصور المجرد ، عن طريق الاستعانة بنفس الوسيلة ، بدلا من استخدام خطة خاصة لتوليد الطاقة ، وخطة أخرى للوصول بها إلى حالة السكون (أو الراحة) . والواقع أنه حينما يوجه البحث العلمى توجيهاً سليماً ، فإنه يكتشف حين يخبر ، ويثبت حين يبحث (أوبرتاد) ، وهو يقوم بذلك مستنداً إلى منهج يجمع بين الوظيفتين . وحينما نكون بإزاء خبرة منظمة ، فإنه لابد لكل من الحديث ، والدراما ، والقصة ، والبناء المعماري ، من أن يصل إلى مرحلة يسجل فيها ويستجمع قيمة ما سبق ، لكي يستحضر ويتنبأ بما سيجيء . وكل خاتمة هي في الوقت نفسه فاتحة أو لحظة تيقظ . كما أن كل تيقظ لابد من أن ينجز أمراً ما ، أو بيت في موضوع ما . وما يحدد تنظيم الطاقة إنما هو استقرار الأمور على هذا النحو .

وقد يبدو أن الحرص على تأكيد عامل التنوع في الإيقاع هو مجرد كدح لإيضاح ما هو واضح ، ولكن ربما كان لنا بعض العذر في ذلك ، لا لأن النظريات السائدة قد عملت بنفوذها على الإضعاف من قيمة هذه الخاصة فحسب ، بل لأن هناك أيضاً ميلاً إلى حصر الإيقاع في جانب واحد من جوانب الإنتاج الفني ، بحيث يكون (مثلاً) وفقاً على حركة الأنغام في الموسيقى ، أو الخطوط في التصوير ، أو الوزن في الشعر ، أو المنحنيات المنبسطة أو الهادئة في النحت . ومثل هذا الحصر (أو التحديد) إنما ينحو دائماً نحو الاتجاه الذي أطلق عليه بوزانكت اسم «الجمال السهل» ، وهو اتجاه إذا مضى فيه الإنسان بطريقة منطقية حتى النهاية ، سواء أكان ذلك في مجال النظر أم في مجال العمل ، فسيجد نفسه في خاتمة المطاف بإزاء مادة تركت بدون صورة ، أو بإزاء صورة فرضت بطريقة تعسفية على مادة . ولو أننا تأملنا لوحة «الربيع» أو لوحة «مولد فينوس» لبوتشلي (*) .

(*) بوتشلي Botticelli مصور إيطالي ولد بمدينة فلورنسا ، واشتهر برشاقة لوحاته وحاسبتها ، وغرباتها (١٤٤٤ - ١٥١٠) . ومن أشهر لوحاته اللوحتان المشار إليهما : «الربيع» و «مولد فينوس» . (المترجم)

لاستشعرنا بكل سهولة سحر الأرابسك والخط في النماذج الإيقاعية . ومثل هذا السحر قد يعمل عمله في نفس الناظر ، فيغيره باتخاذ هذا النوع من الإيقاع — بطريقة لا شعورية أكثر مما هي واضحة صريحة — معياراً للحكم على خبرة لوحات أخرى . وقد يترتب على ذلك المبالغة في تقدير بوتشلي بالنسبة إلى غيره من المصورين . وهذه الظاهرة في حد ذاتها ليست بذات بال ، لأنه قد يكون من الأفضل أن يكون المرء أكثر إحساساً بجانب معين من جوانب الصورة ، من أن يحكم على اللوحات باعتبارها مجرد نماذج أو صور توضيحية . وإنما الخطير في الأمر أن هذا الاتجاه قد يولد لدينا ضرباً من فقدان الحساسية بالنسبة إلى أساليب أخرى في تحقيق الإيقاع هي في الوقت نفسه أشد صلابة وأكثر رقة ، فتفتونا علاقات السطوح والكتل والألوان غير المحددة (بطريقة صارمة عنيفة) . وفضلا عن ذلك ، فإننا لو نظرنا إلى مقدرة النحت اليوناني على التعبير عن الشكل البشري عن طريق الاستعانة بالسطوح المستوية والمستديرة ، لوجدنا أن هذه المقدرة تستحق بلاشك كل ذلك الإعجاب الذي انتزعته تماثيل فيدياس . ولكن ليس من المصلحة في شيء أن يتخذ هذا الأسلوب الإيقاعي الخاص معياراً أو حدة للحكم على كل نحت . ولو أننا فعلنا ذلك ، لشاع الغموض في إدراكنا للميزات الخاصة التي تتسم بها روائع التماثيل في النحت المصري ، حيث يقوم الإيقاع على علاقات بين كتل أكبر ، ولعجزنا عن فهم النحت الزنحجي بما فيه من أركان ذات زوايا حادة ، ولفاتنا أن ندرك الكثير من أعمال ابشتاين Epstein التي تعتمد اعتماداً كبيراً على إيقاعات الضوء المحصلة عن طريق الأسطح المنكسرة باستمرار .

وهذه الأمثلة عينا تعطينا نماذج توضيحية للفصل الذي يتم بين المادة والصورة حينما يقصر الإيقاع على التنوع والترديد في مظهر واحد أو لوحة واحدة . ولو أننا عمدنا إلى صياغة الأفكار المألوفة ، والنصائح الأخلاقية

المقتنة ، وموضوعات الرواية التقليدية ، كحب داربي لحوان ، والسحر المعترف به لموضوعات كالوردة أوزهرة الزنبق . نقول: إننا لو عمدنا إلى صياغة كل هذا في قافية موزونة ، وتنظيمه على شكل ذبذبات إيقاعية منسقة ، لخرجنا من كل ذلك بصور سارة تروقنا كثيراً . ولكننا في كل هذه الحالات إنما نجد أنفسنا يلزاء نماذج تذكرنا في خاتمة المطاف — ولكن بطريقة ملائمة تسبب لنا استمتاعاً مؤقتاً بالذلة — بما سبق لنا أن اخترناه في صميم تجربتنا . وحينما يشيع الإيقاع في سائر العناصر المادية ، فهناك يتحول « الموضوع » أو « المضمون » إلى مادة لموضوع جديد . وهكذا يظهر لدينا — تحت تأثير سحر مفاجئ — إحساس بكشف باطنى يتجلى فيه لنا موضوع عادى كنا نظن أننا نعرفه حق المعرفة . وصفوة القول أن التأويل المتبادل بين الأجزاء والكل — وهو ما رأينا أنه يكون من الموضوع عملاً فنياً — إنما يتحقق حينما تجمىء مكونات العمل — سواء أكان لوحة ، أم دراما ، أم قصيدة ، أم بناء — فترتبط ارتباطاً إيقاعياً مع سائر أفراد نوعها بحيث يرتبط الخط بالخط ، واللون باللون ، والحيز بالحيز ، والإضاءة العامة بالأضواء والظلال في اللوحة . الخ . وكل هذه العوامل المتميزة إنما يساند بعضها بعضاً ، بوصفها تغيرات تكون خبرة معقدة متكاملة . وقد يكون من الحذقة ، إن لم نقل من التعصب وضيق الفكر ، أن ننكر كل طابع جمالى على موضوع موسوم — من بعض النواحي — بالإيقاعات الحيوية التى تدعم وتنظم الطاقات المتضمنة في عملية تحصيل الخبرة . بيد أن المعيار الموضوعى للعظمة، إنما هو على وجه التحديد تنوع العوامل واتساع مداها ، تلك العوامل التى تمتاز بإيقاعها المتبادل ، وقدرتها (مع ذلك) على محافظة بعضها على بعض ، ومساندة بعضها بعضاً ، بصورة تجميعية مطردة ، بحيث يتكون من تضافرها بناء الخبرة الفعلية .

وقد بذلت بعض المحاولات للعمل على تأييد التفرقة بين المادة والصورة

في الأعمال الفنية ، فوضع تقابل بين « الرقة » fineness و « العظمة » (أو الضخامة) greatness وأصحاب هذا الرأي يقررون أن الفن يكون رقيقاً حينما تنجز الصورة على الوجه الأكمل ، في حين أنه يكون عظيماً حينما يكون الموضوع الذى يتعرض له متصفاً باتساع ذاتى وأهمية جوهريّة ، حتى ولو كانت طريقته في التعرض لموضوعه أقل رقة وأدنى جمالا . وهم يسوقون لنا مثالين للتدليل على هذه التفرقة المزعومة فيستشهدون بأقاصيص كل من جين أوستن وسير والتر سكوت ، ونحن نعتقد أن هذه التفرقة ليست من الصحة في شيء . وإذا كانت قصص سكوت أعظم اتساعاً وأوسع مدى من قصص السيدة أوستن ، وإن كانت أدنى منها جمالا وأقل منها رقة ، فذلك لأنها وإن كانت لا تصل إلى استكمال أى (وجه من وجوه) الوسائط التى تستخدمها بنفس البراعة التى تظهرها السيدة أوستن في استخدام الوسائط الوحيدة الموجودة بين يديها ، إلا أنها مع ذلك تتمتع بموضوع واسع النطاق تصل فيه إلى تحقيق درجة معينة من الصورة . وليست المسألة مسألة تعارض نقيمه بين الصورة والموضوع ، وإنما هى مسألة عدد أنواع العلاقات الصورية التى تتصافر معاً على القيام بالعمل . وقد يكون للغدير الرائق ، والحجر الكريم ، والصورة المصغرة ، والمخطوط المزخرف ، والقصة القصيرة ، قد يكون لكل من هؤلاء كماله الخاص . كل بحسب نوعه . وفي الإمكان استكمال الخاصية الفردية التى تغلب على كل واحد منها بشكل أوفى مما قد يتحقق في أى نسق فردى من العلاقات داخل موضوعات أوسع مدى وأكثر تعقيداً . ولكن من شأن تعدد التأثيرات في هذا النوع الأخير من الموضوعات ، حين تفضى جميعها إلى خبرة موحدة ، أن تخلع على الخبرة طابع « العظمة » أو « الضخامة » (*) .

(*) يريد ديوى في هذه الفقرة أن يخفف من حدة التفرقة المزعومة بين « الفن الرقيق » (أو الجميل) و « الفن العظيم » (أو الضخم) ، فيقول : إنه لا موضع لإقامة تعارض بين صورة العمل الفنى وموضوعه ، بل المهم هو نوع العلاقات الصورية القائمة فيه وعددها . وإذن فليس ما يمنع من أن يكون العمل الكبير رقيقاً ، إذا كانت كل عناصره تتصافر على إحداث خبرة شاملة موحدة . (المترجم)

وحينما نكون بصدد مسألة من مسائل التكنولوجيا ، أو الاقتصاد العائلى ، أو النظام الاجتماعى ، فإننا لن نشعر بالحاجة إلى أن يقال لنا: إن معيار التعقل أو المعقولة هنا إنما يقاس بدرجة التكيف المشترك المنتظم للوسائل فى اتجاهها نحو غاية مشتركة . وما نسميه باسم « العبث » أو « المحال » Absurdity إنما هو عبارة عن عملية « إبطال » (أو إلغاء) nullification متبادل قد أجريت حتى نهايتها الخاصة فأصبحت « جمالية » أو « هزلية » لأنها نفذت بنجاح . ونحن نشعر - من جهة أخرى - بأن الكفاية العملية للإنسان إنما تحدد بمدى قدرته على تعبئة ضروب عديدة من الوسائل والتدابير لتحقيق نتيجة هائلة بأكبر قدر ممكن من الاقتصاد ، وأن الاقتصاد يصبح من الناحية الجمالية غير مرض حينما يفرض على الانتباه كعامل منفصل ، فى حين يعد المحال الذى تعمل فيه الوسائل عظيماً ، لا مجرد مظهر تافه أو استعراض سخيف ، حينما تكون هناك فى مقابله نتيجة شاملة واسعة المدى . كذلك نحن نشعر أيضاً بأن التفكير عبارة عن عملية تنظيم لعدد كبير من المعانى ، بحيث تتجه جميعاً نحو النتيجة التى يساندها الكل ، والتى يتم فيها تركيز كل المعانى والمحافظة عليها جميعاً . أما الأمر الذى قد يكون (شعورنا) به أقل ، فهو أن تنظيم الطاقات بالشكل الذى يجعلها تتجه جميعاً - فى حركة تجميعية تراكمية - نحو كل نهائى تندمج فيه قيم سائر الوسائط والوسائل - إنما هو ما يكون ماهية الفن الجميل .

ولو أننا عدنا إلى النشاط العملى والذهنى للإنسان فى الحياة العادية ، لوجدنا أن التنظيم هنا لا يتحقق بنفس الطريقة المباشرة ، بل يحىء الإحساس بالنتيجة أو الخاتمة - نسبياً على الأقل - فى النهاية فقط ، بدلا من أن يكون ظاهرة مصاحبة لكل مرحلة من المراحل . وهذا الإرجاء الذى يتأجل معه إحساسنا بالتحقق النهائى ، مع ما يقترن به من افتقار إلى الشعور باستمرار عملية الإنجاز أو التكميل ، إنما يعمل بطبيعة الحال على تحويل الوسائل المستخدمة إلى مجرد وسائل فقط ، وهكذا تصبح هذه الوسائل مجرد شروط

سابقة ضرورية ، بدلا من أن تكون مركبات جوهرية أو مقومات ذاتية للغاية نفسها . وبعبارة أخرى فإننا نلاحظ في هذه الحالات أن تنظيم الطاقات يتم شيئا فشيئا (أو قطعة قطعة) ، بأن تحل الطاقة الواحدة محل الأخرى . على حين أننا نشاهد في العملية الفنية أن هذا التنظيم يتم عن طريق تجميع الطاقات والمحافظة عليها ، وبهذا نكون قد عدنا من جديد إلى « الإيقاع » ؛ لأنه حينما تكون كل خطوة إلى الأمام هي في الوقت نفسه استجماع لما مضى وإتمام له ، وحينما يكون كل تحقيق نهائى دفعا للانتظار (أو التوقع) نحو الأمام ، فهناك لابد من أن يكون ثمة « إيقاع » .

والملاحظ في الحياة العادية أن الجانب الأكبر من نشاطنا التقدي المتعجل إنما هو اندفاع نقع فيه تحت تأثير الضرورات الخارجية ، بدلا من أن نصدر عن حركة تقدمية تدفعنا إلى الأمام كحركة أمواج البحر . وكذلك نلاحظ أن الكثير من مظاهر راحتنا هي عبارة عن استجماع بعد إعياء ، فهي أيضاً مفروضة علينا من قبل شيء خارجي . وأما في التنظيم الإيقاعي ، فإن كل نهاية وكل وقفة ، مثلها كمثل السكون في الموسيقى ، إنما تقوم بمهمة الربط من جهة ، ومهمة تحديد معالم الأشياء وإظهار فردياتها من جهة أخرى . فالوقفة في الموسيقى ليست فراغا ، وإنما هي سكون إيقاعي يتخلل ما يؤدي ، فضلا عن أنها في الوقت نفسه تقذف بالواقع نحو الأمام ، بدلا من أن تشل حركته أو توقفه تماما عند النقطة التي تحددها . وحينما تتأمل لوحة ، أو نقرأ قصيدة أو دراما ، فإننا قد ننظر أحيانا إلى سمة واحدة بعينها من سمات العمل على أنها كيفية حاسمة محددة له . أو قد ننظر إليها أحيانا أخرى على أنها مجرد أداة عارضة أو مرحلة انتقالية . والطريقة التي ننظر بها في العادة إلى تلك السمة، إنما تتوقف على اتجاه اهتمامنا في تلك النقطة الخاصة من تجربتنا . ولكن ثمة منتجات فنية يأبى فيها عنصر ما من العناصر إلا أن يؤخذ بطريقة واحدة ليس غير . وهنا نجد أنفسنا بإزاء ذلك

النوع الخاص من التحديد الذى نلقاه فى فن التصوير حينما تكون هناك مبالغة فى رسم الخطوط كما هو الشأن فى مدرسة فلورنسا ، أو مبالغة فى رسم الأضواء كما هى الحال لدى ليوناردو ، ثم لدى رافائيل من بعد تحت تأثير ليوناردو ، أو مبالغة فى رسم الجو أو المحيط العام كما هو الشأن لدى جماعة الانطباعيين المتطرفين . وإنه لمن الصعوبة بمكان أن يصل المرء إلى إقامة ضرب من التوازن الدقيق بين العوامل المتداخلة المتشابكة التى تحفز إلى التقدم ومواصلة النشاط ، والوقفات التى تقوم بمهمة التأكيد والتحديد . حقاً إننا قد نتمكن من استخلاص رضا جمالى أصيل (أو إشباع جمالى حقيقى) من موضوعات لا يتحقق فيها مثل هذا التوازن . ولكن تنظيم الطاقة مع ذلك - فى مثل هذه الحالات - لابد من أن يظل بالضرورة جزئياً ناقصاً .

وليس أدل على تمايز الجانب الفعال الإيجابى للفن ، عن الجانب المورفولوجى لإيقاع الأفعال والانفعالات ، أو لإيقاع الوقفات المحددة والاندفاعات المحركة ، من أن الفنان قد يستخدم أشياء نعهدها نحن فى العادة دمية أو قبيحة الشكل ، من أجل إحداث تأثير جمالى مقصود . وهكذا قد يستخدم المصور ألواناً تتصادم وتتعارض . أو قد يستخدم الموسيقار أصواتاً تتنافر وتتنازع ، أو قد يستخدم الشاعر نغمات ناشزة غير متوافقة ، أو قد يلجأ مصور كماتيس Matisse إلى ترك مساحات تبدو فى الظاهر داكنة أو مظلمة ، بل حتى مجرد فراغات خالية تماماً من كل رسم . والمهم هنا إنما هو الطريقة التى تستخدم فى تحقيق الترابط بين الأشياء . وربما كان فى استطاعتنا أن نشير هنا إلى مثال معروف ، ألا وهو استعمال شكسبير لبعض العناصر الهزلية فى صميم رواياته التراجيدية . وليس المقصود باستخدام الكوميديا هنا هو مجرد العمل على تخفيف حدة التوتر فى نفس المتفرج ، بل إن للكوميديا أيضاً وظيفة جوهرية أكثر أهمية ، وتلك هى تنظيم الطابع التراجيدى عن طريق تخللها لأحداث المأساة . وحينما يكون للإنتاج الفنى

طابع آخر مغاير تماماً لطابع ذلك النوع « السهل » (الذى تحدثنا عنه فيما سبق) فإنه لا بد من أن يجيء منظوياً على الكثير من مظاهر الفصل أو العزل لما هو فى العادة مرتبط متصل . وقد يؤدى التشويه الذى نلمحه فى بعض اللوحات إلى خدمة الحاجة إلى إيقاع خاص ، ولكن مهمته لا تنقف عند هذا الحد ، فإنه ليتيح للقيم التى هى محتبئة فى التجربة العادية بسبب التعود فرصة الظهور فى مجال الإدراك بصورة محددة . ولا بد لنا من أن نشن غارة عنيفة على التحيز (أوسبق الظن) ، إذا كان لدرجة الطاقة المطلوبة للخبرة الجمالية أن تستثار .

وإنه لمن سوء الحظ أن المرء حينما يعمد إلى الكتابة فى النظرية الجمالية فإنه لا بد من أن يجد نفسه مضطراً إلى استخدام عبارات عامة كل العموم . نظراً لاستحالة عرض العمل الفنى المحدد الذى تظهر فيه المادة بصورتها الفردية . ولكننا سوف نعمد فيما يلى إلى تقديم نموذج تخطيطى نستمد منه تصوير حقيقى ، أو من بعض اللوحات الفعلية (*) . ونحن حين ننظر إلى هذا الموضوع الخاص الذى تحضرنا صورته فى الذهن ، فإن أول ما يجذب انتباهنا إنما هو أولاً وبالذات تلك الموضوعات التى تتجه كتلتها إلى أعلى ؛ فالانطباع الأول الذى نستشعره إنما هو إحساس بحركة تتجه من أسفل إلى أعلى . وليس معنى هذه العبارة أن المتأمل أو الناظر يشعر شعوراً صريحاً بوجود إيقاعات رأسية مباشرة ، وإنما معناها أنه لو توقف مثل هذا المتأمل لكى يقوم بعملية تحليل ، لوجد أن ما يحدد الانطباع الأول الغالب إنما هو النماذج المكونة على هذا النحو من الإيقاعات . والملاحظ أن العين فى الوقت ذاته تتحرك أيضاً عبر الصورة ، وإن كان الاهتمام يظل موجهاً نحو النماذج التى ترتفع أو تتصاعد ، ثم تجيء بعد ذلك لحظة سكون أو توقف أو « وقفة متخللة » حينما يصطدم البصر فى الركن السفلى المقابل بكتلة محددة لا تتلاءم

(*) بارنز : « الفن فى التصوير » . هذا وقد وجدنا الكثير من التحليلات التفصيلية للوحات فى « الفرنسيسيين البدائيين وصورهم » و« فن هنرى ماتيس » (المؤلف)

مع النماذج الرأسية بل يكون من شأنها أن تحول الانتباه تحول ثقل أو (وزن) الكتلة المنظمة تنظيمياً أفقياً . ولو أن اللوحة التي نحن بإزائها كانت مركبة تركيباً سيئاً ، لكان التنوع عاملاً معطلاً أو أداة تشويش ، أولكان بمثابة تصدع أو انقطاع في صميم الخبرة ، بدلاً من أن يكون بمثابة توجيه جديد للاهتمام والانتباه ، مما يعمل على اتساع معنى الموضوع . وهنا تكون خاتمة أى طور من أطوار النظام فاتحة لاتجاه جديد يتولد عنه ضرب من الترقب . وهذا الترقب بدوره لا يلبث أن يشيع حيناً يرتد البصر إلى الوراء عن طريق سلسلة من المناطق الملونة التي يغلب عليها الطابع الأفقى . وحينما تفضى هذه المرحلة من الإدراك في عملية تكملة ذاتها ينجذب الانتباه نحو التنوع المنظم اللون المميز لتلك الكتلة ، وعندئذ لا يلبث الانتباه أن يتجه من جديد نحو النماذج الرأسية - وهى النقطة التي سبق لنا أن بدأنا منها - فتكون النتيجة أن يفوتنا الشكل المتكون من تنوع اللون . وبالتالي فإن الانتباه يتجه نحو المسافات المكانية المحددة بواسطة سلسلة من السطوح المتراجعة والمتشابكة . وهكذا يصبح الإحساس بالعمق - وهو الإحساس المتضمن بطبيعة الحال منذ البداية في صميم الإدراك - إحساساً صريحاً ، بفضل ذلك النظام الإيقاعى الخاص .

ولو أننا نظرنا إلى الطريقة التي يتم بها بناء إدراكنا للوحة ، لتبين لنا أن ثمة أنواعاً أربعة من الطاقة العضوية - وهى جميعاً متميزة بالانطباع الأصلي الكلى - قد أتيحت لها الفرصة لأن تعمل بكل نشاط وعنف . دون أن يحدث مع ذلك أى تصدع أو انقطاع في صميم الخبرة . ولا تتوقف القصة عند هذا الحد ، بل إننا لنلاحظ أنه حينما يتزايد شعور المرء بالعوامل التي تكون العمق في المكان ، فإن ثمة مشهداً لا يلبث أن يبرز على مسافة بعيدة . وهذا المشهد - نظراً لما له من بعد ملحوظ - إنما تتحدد معالمه بفضل إضاءة متميزة . وهكذا يشرع البصر عندئذ في إدراك إيقاعات الضوء بشكل

أكثر تحديداً ، في حين تزيد هذه الإيقاعات من قيمة اللوحة ككل ، وهذا نكون قد استطعنا أن نحصر خمسة أنظمة مختلفة من الإيقاع . وكل واحد من هذه الأنواع المختلفة - لو فحص فحصاً جيداً - إنما ينطوي بدوره على إيقاعات صغرى تكمن داخله . وسواء أكان الإيقاع كبيراً أم صغيراً ، فإنه لابد من أن يتفاعل مع باقي الإيقاعات الأخرى حتى يعي الأنظمة المختلفة للطاقة العضوية ، ولكن هذه الإيقاعات أيضاً في حاجة إلى أن يتفاعل بعضها مع بعض حتى يتم استخراج الطاقة ، كما يتم أيضاً تنظيمها بطريقة منسقة متماسكة . وقد يحدث في بعض الأحيان أن يجد المرء نفسه بإزاء موضوع جديد ، فتثور في نفسه دهشة تبلبل فكره . ولئن كانت هذه الظاهرة قد تحدث حيناً نكون بصدد موضوعات غريبة ، هي من الشذوذ بحيث لا نكاد نجد لها سوى قليل أهمية ، إلا أنها قد تحدث أيضاً حيناً نكون بإزاء موضوعات ذات قيمة جمالية كبرى نراها لأول مرة ، وهنا لابد من أن تمر فترة من الزمن قبل أن نتمكن من معرفة ما إذا كانت الصدمة قد نشأت عن وجود هوات باطنة في صميم تنظيم الموضوع ، أو ما إذا كانت راجعة إلى نقص في الاستعداد من جانب الشخص المدرك نفسه . وقد يبدو لأول وهلة أننا قد بالغنا في تأكيد الجانب الزماني من الإدراك الحسى ، على نحو ما عرضناه فيما تقدم . ونحن لا ننكر - بلا شك - أن العناصر التي هي في العادة مركزة أو مكثفة (إن كثيراً أو قليلاً) قد لقيت على أيدينا امتداداً أو اتساعاً لا عهد لها به ، ولكن لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يكون ثمة إدراك لموضوع ما من الموضوعات ، اللهم إلا داخل عملية تطويرية تتحقق في الزمان . أجل ، إنه قد تكون هناك تنبيهات محضة ، ولكننا عندئذ لن نكون بإزاء موضوع مدرج ، بدلا من أن نكون بإزاء موضوع قد تم التعرف إليه بوصفه موضوعاً ذا نوع مألوف . ولو كانت نظرتنا إلى العالم تنحصر في سلسلة متوالية من اللحظات الوقتية ، لما كانت

نظرة إلى العالم أو إلى شيء آخر على الإطلاق . ولو كان هدير نياجرا واندفاع مجراها مقصورين على صوت مؤقت ونظرة عابرة ، لما كان هناك إدراك لصوت أى موضوع أو مرآة . وبالأحرى (وبالتالى) لما كان هناك إدراك لذلك الموضوع المعين الذى يسمى شلالات نياجرا . ومعنى هذا أن الموضوع المعين الذى نحن بإزائه لن يدرك فى هذه الحالة حتى ولا باعتباره مجرد صوت ، كما أن الاستمرار المنفرد للصوت الخارجى الذى يقرع آذاننا لن يكون له من تأثير فينا اللهم إلا من حيث أنه سيعمل على زيادة الاختلاط والتشويش لدينا . والحق أنه لا يمكن أن يدرك شيء اللهم إلا إذا عملت الحواس المختلفة مرتبطة بعضها ببعض ، بحيث يتم توصيل الطاقة من « المركز » الواحد إلى غيره من المراكز الأخرى ، وعندئذ تتولد أساليب جديدة من الاستجابات الحركية ، وهذه بدورها تستثير ضرورياً جديدة من النشاط الحسى . وما لم يتحقق تآزر هذه الطاقات الحسية الحركية المتنوعة بعضها مع بعض ، فلن يكون هناك مشهد أو موضوع مدرك . ولكن لن يكون هناك أيضاً أى موضوع مدرك إذا لم يكن هناك سوى حس واحد هو وحده الذى يعمل — وإن كان هذا شرطاً يستحيل تحقيقه فى الواقع — وحينما تكون العين هى العضو الإيجابى الفعال أولاً وبالذات ، فإنه لابد للكيفية اللونية من أن تتأثر بكيفيات الحواس الأخرى التى عملت بصراحة فى الخبرات السابقة . وهكذا تتأثر هذه الكيفية بتاريخ معين ؛ إذ يكون المرء بإزاء موضوع له ماض ، وفضلا عن ذلك فإن دفع العناصر الحركية المتضمنة فى هذه العملية يعمل على تحقيق ضرب من الامتداد نحو المستقبل ؛ إذ تصبح هذه العناصر متأهبة لمواجهة ما سيحدث ، إن لم نقل بأنها — بوجه ما من الوجوه — تنبأ بما سوف يحىء به المستقبل .

والواقع أن إنكار الإيقاع على اللوحات ، والأبنية ، والتماثيل ، أو القول بأن هذا الإيقاع لا يمكن أن ينسب إليها إلا على سبيل المجاز أو الاستعارة

إنما يستند إلى جهل بالطبيعة الباطنة لكل إدراك . حقاً إنه قد تكون هناك حالات نتعرف فيها على الموضوعات بطريقة آتية فعلاً . ولكن هذا لا يحدث إلا حينما تكون الذات — تحت تأثير سلسلة متواصلة من الخبرات الماضية — قد أصبحت خبيرة في بعض النواحي ، بحيث تتمكن مثلاً من أن ترى في لمح البصر أن هذا الموضوع المعين مائدة . أو أن تلك اللوحة المعينة لفنان معين ، وليكن مثلاً « مانيه » . ولئن كان الإدراك الحسى الراهن يستخدم تنظيمًا خاصاً للطاقات قد تم تحقيقه في الماضي بطريقة متتابعة ، إلا أن هذا لا يسوغ استبعاد الطابع الزماني للإدراك . ومهما يكن من شيء ، فإنه مادام الإدراك جمالياً ، فإن التعرف الآتي (لهوية الموضوع) لن يكون إلا مجرد بداية له . وليس هناك أية قيمة جمالية يمكن أن تكون متضمنة في عملية تعرف هذه اللوحة بوصفها كذا أو كذا . ولكن هذا لا يمنعنا من القول بأن التعرف قد يثير انتباهنا ويحفزنا إلى التعمق في دراسة اللوحة ، بحيث إن العناصر والعلاقات المختلفة للوحة لا تلبث أن تدعى إلى تكوين كل موحد .

وحيثما نقول عن لوحة ما أو قصة ما إنها ميتة ، وعن لوحة أخرى أو قصة أخرى إنها عامرة بالحياة ، فإننا قلما نشعر بأننا نستخدم هنا تعبيراً مجازياً . حقاً إنه ليس من اليسير علينا أن نفسر على وجه الدقة ما نعنيه حينما نصدر مثل هذه الأحكام . ولكن من المؤكد مع ذلك أن الشعور بأن هذا الشيء رنجو مترهل ، وأن ذاك الشيء ينطوى على ضرب من الحمود الثقيل المميز للأشياء الجمادية . وأن ثمة شيئاً ثالثاً يبدو أنه يتحرك من الداخل . نقول: إن هذا الشعور إنما يتولد بطريقة تلقائية . ولا بد من أن يكون في الموضوع نفسه شيء يبعث على تولد مثل هذا الشعور . والحق أن ما يميز الحى عن الميت لا يمكن أن يكون هو الجلبة والضوضاء ، كما أننا لا يمكن أن نقول عن اللوحة: إنها تتحرك بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة ، وإنما يتميز الكائن الحى

بأن له ماضياً وحاضراً ، وأنه يمتلكهما بوصفهما حيازة راهنة قائمة في صميم الحاضر لا مجرد حيازة خارجية صرفة . ونحن نميل إلى الاعتقاد بأننا حينما نشعر أمام أى ناتج فنى بأننا بإزاء سيرة حية ، أو تاريخ ، مدرك فى نقطة معينة من نقاط تطوره ؛ فهناك فقط يكون لدينا على وجه التحديد إحساس بالحياة . أما الشيء الميت ، فإنه ليس من شأنه أن يمتد فى الماضى ، أو أن يثير أى اهتمام بما سيكون فى المستقبل .

وإذا كان ثمة عنصر مشترك بين جميع الفنون — من تكنولوجيا ونافعة — فذلك هو تنظيم الطاقة كوسيلة لإحداث نتيجة ما ، وحينما نكون بإزاء منتجات تثير انتباهنا بوصفها مجرد أشياء نافعة ، فإن اهتمامنا الأوحد عندئذ إنما يتجه نحو موضوع يمتد فيما وراء تلك الأشياء نفسها . وأما حين يكون هذا الموضوع اللاحق (أعنى تلك المصلحة البعيدة) مما لا يهمننا أمره . فإننا عندئذ نقف من تلك المنتجات موقف عدم الاكتراث . وهكذا قد نمر على الموضوع مروراً سريعاً عابراً دون أن نراه بالفعل . أوقد تقتصر على فحصه بتكاسل كما لو كنا ننظر عرضاً إلى تحفة غريبة قيل لنا: إنها جديدة بالملاحظة . وأما حينما نكون بإزاء موضوع جمالى ، فإن من شأن الموضوع أن يعمل — كما هو الحال طبعاً بالنسبة إلى أى موضوع آخر يحقق منفعة خارجية — على ضم الطاقات التى كانت مشغولة — كل على حدة — بأشياء مختلفة فى مناسبات مختلفة ، لكى يخلع عليها ذلك التنظيم الإيقاعى الخاص الذى سميناه (بالنظر إلى تأثيره ، لا بالنظر إلى طريقة حدوثه) باسم «التصفية» ، و«التقوية» ، و«التركيز» . أما الطاقات التى تظل فى حالة كيون بعضها بالنسبة إلى البعض الآخر ، فإنها — مهما كانت فعالة من تلقاء نفسها — لابد من أن يهيب بعضها ببعض ، ويقوى بعضها بعضاً ، بطريقة مباشرة ، لمصلحة الخبرة التى تترتب عليها .

وما يصدق على الإنتاج الأصلى يصدق أيضاً على الإدراك التقديرى .

ونحن نتحدث في العادة عن الإدراك وموضوعه . ولكن الإدراك وموضوعه إنما يتكونان ويكتملان في عملية مستمرة واحدة بعينها ، وما يسمى باسم الموضوع . السحاب . النهر . الرداء ، قد ألصق به وجوداً مستقلاً عن الخبرة الفعلية . وهذه الحقيقة تصدق أيضاً بصفة أوضح على جزئى الكربون ، أو أيون الأيدروجين . وعلى شتى الموجودات القائمة في العلم على وجه العموم . بيد أن موضوع الإدراك - أعلى الأصح الموضوع القائم في الإدراك - ليس مجرد فرد في نوع ما بصفة عامة ، أعنى مجرد عينة للسحاب أو النهر . بل هو هذا الشيء الفردى الموجود هنا والآن ، بكل الخصائص الجزئية الفريدة (غير المتكررة) التى تصاحب هذه الموجودات وتميزها عما عداها . وهو بوصفه « موضوعاً للإدراك » إنما يوجد في حالة تفاعل مع المخلوق الحى ؛ تفاعل يكون صميم نشاط الإدراك . والملاحظ أن معظم موضوعات إدراكنا العادى - تحت ضغط الظروف الخارجية ، أو بسبب التراخى الباطنى - إنما ينقصها عنصر التكميل أو الإتمام . وآية ذلك أن هذه الموضوعات تققطع أو تقتضب حينما تكون هناك عملية « تعرف » ؛ أعنى حينما يقتصر على تعرف الموضوع بوصفه فرداً في نوع ، أو في نوع داخل تحت جنس . ومثل هذا التعرف إنما يكفى لاستخدام الموضوع لتحقيق بعض الأغراض العادية . فيكفى مثلاً أن نعرف أن هذه الموضوعات هى عجب داكنة ، لكى يدفعنا هذا التعرف إلى حمل المظلة الواقية من المطر(*) . أما إذا أدركنا السحب الفردية الماثلة أمامنا إدراكاً حسيماً مليئاً ، فإن مثل هذا الإدراك قد يقف حجر عثرة في سبيل استخدامنا لها كمجرد دليل يرشدنا

(*) نجد نظيراً لهذه الفكرة عند برجسون حيث يقول : « .. إن فردية الأشياء والموجودات لابد من أن تدعنا وتقلت من طائلتنا حينما لا يكون في إدراكنا لها أية منفعة . وحتى حينما تدرج تلك الفردية . . فإن ما يلتقطه بصرنا ليس هو « الفردية » نفسها ؛ أعنى ذلك الضرب الأصيل من الانسجام في الأشكال والألوان ، بل مجرد سمة أوسيتين من شأنها أو من شأنهما أن تمهلا عملية التعرف العملى » . (الضحك ، ص ١١٦ - ١٧٧) . (المترجم)

لنوع خاص محدد من السلوك . والواقع أن الإدراك الخيالي إنما هو علم على الإدراك الملاء التام وما يقترن به من موضوع أو حدث . ولا بد لهذا الإدراك من أن يقترن ، أو بالأحرى ينحصر ، في تفرغ للطاقة في أنى صورها ، ونعني بها — كما سبق لنا أن رأينا من قبل — تلك الصورة المنظمة الإيقاعية .

ولإذن فلاحاجة بنا إلى الظن بأننا نتكلم مجازية ، كما أنه لا حاجة بنا أيضاً إلى الاعتذار عن الالتجاء إلى « الزعة الحبوية » Animisme ، حينما نتحدث عن أية لوحة بوصفها حية ، أو عن الأشكال التصويرية والصور المعمارية والنحتية ، بوصفها مظاهر حركة . وسنبينا أن ننظر إلى لوحة « الدفن » Entombment لتيتيان Titian لكي ننحصر من أنها تتضمن شيئاً أكثر من مجرد الإيحاء بمعنى الكتابة أو الحزن ، فإنها تنقل إلينا الإحساس بالألم العميق وتعبّر عنه تعبيراً حياً ملموساً ؛ كذلك لو نظرنا إلى فتيات الباليه اللأئي رسمتهن « دوجا » لوجدنا أنهن بالفعل على أطراف أصابع أقدامهن متأهبات للرقص ، أما الأطفال الذين صورهم زوار في لوحاته ، فإنهم منهمكون بالفعل في القراءة أو الخواجة . ونحن نجد لدى كونستابل أن العشب الأخضر ندى يحمل ندىاً فوقه لدى كرويه أن المياه تقطر من الوادى الصغير والصخور تنمى بالزراعة المجددة . والواقع أن السمك حين لا ينطلق في وثباته السريعة ، أو حين لا يتماهى في ترويح وفتور ، والغمام حين لا يسبح على صفحة الماء ، أو حين لا يتماهى متدفعاً أمام الرياح ، والأشجار حين لا تعكس أضواء الشمس ، فإنها لا تولد لدينا من الطاقة ما نستطيع معه أن ندرك كل ما في الموضوع من طاقة خصبة مليئة . فإذا ما أضيفت إلى الإدراك الحسي في مثل هذه الحالة بعض الذكريات القديمة وضروب التداعي العاطفي ، المستمدة من الأدب — كما هو الشأن غالباً في اللوحات التي ينظر إليها من جانب العامة من الناس على أنها شعرية — نشأت عن ذلك خبرة جمالية موهبة .

وإذا كانت هناك لوحات قد تبدو ميتة في مجموعها ، أو في بعض أجزاء منها ، فذلك لأن المسافات (أو الفواصل) في هذه اللوحات تعطل وتستوقف ، بدلا من أن تجمع وتوصل . ومعنى هذا أن المسافات في مثل هذه اللوحات إن هي إلا « ثقب » أو فراغات . وما يسمى — من وجهة نظر المدرك أو المتأمل — باسم « المواضع الميتة » ، إنما هي تلك الأشياء التي تفرض علينا تنظيما جزئيا أو محبطا للطاقة المنصرفة . وهناك أعمال فنية تقتصر كل مهمتها على استثارتنا ، فتولد لدينا نشاطا نعجز عن متابعته بهدوء الإشباع . وبذلك تقصر عن تحقيق الشروط التي تتطلبها الوساطة . وعندئذ تكون الطاقة قد تركت دون أدنى تنظيم . وهكذا تصبح الدراما مجرد ميلودراما (رواية عيفة مؤثرة) . وتستحيل لرحات العاريات إلى مجرد صور إباحية تمثل المهارة ، في حين تخلف لدينا الرواية (أو القصة الخيالية) شعورا بالتبرم أو السخط على العالم الذي نحن مضطرون — مع الأسف — إلى أن نعيش فيه دون أن تكون لدينا فرصة للمخاطرة الرومانتيكية والبطولة السامية التي توحى بها إلينا قصة الكتاب . وإذا كنا نشمئز من تلك الروايات التي تكون فيها الشخصيات عبارة عن ألعيب في يد المؤلف ، فإن هذا الاشمئزاز أو النفور إنما يرجع إلى شعورنا بأن الحياة في هذه الروايات متصنعة متكلفة ، وليست معاشة محقة ، وكل تظاهر بالحياة تحت ستار النشاط الزائد والحيوية البالغة، إنما يخلف في نفوسنا شعورا بالحنق والاستياء لعدم وصولنا إلى الغاية المطلوبة ، شعورا كذلك الذي يملكنا على أعقاب مناقشات عقيمة استمرت مدة طويلة دون جدوى .

وقد يبدو للبعض أننا قد بالغنا في تقرير أهمية الإيقاع على حساب التماثل (أو التناظر) Symmetry — وهو ما قد يسوغه ظاهر الألفاظ — ولكن هذه المبالغة في الحقيقة لا تكاد تعدو المظهر اللفظي ، والواقع أن فكرة الطاقة المنظمة إنما تعني أنه لا يمكن فصل الإيقاع عن الاتزان ،

وإن كان في وسعنا أن نميز بينهما عن طريق الفكر . ولو شئنا أن نعبر عن هذه الحقيقة بعبارة إجمالية موجزة . لكان في وسعنا أن نقول: إنه حينما يتركز الانتباه بصفة خاصة في السمات والمظاهر التي يبدو فيها التنظيم التام المكتمل ، فإننا عندئذ إنما نشعر بالتمائل (أو التناظر) على وجه الخصوص ، أى بما هنالك من لناسق (أو تناسب) بين الشيء الواحد في علاقته مع غيره من الأشياء . والتمائل والإيقاع هما شيء واحد بعينه ولكن مشعوراً به على نحوين مختلفين باختلاف درجة التأكيد الراجعة إلى الاهتمام الواعى المنتبه ، وحينما تكون الفواصل (أو المسافات) التي تحدد الراحة (أو السكون) والتمام النسبي ، هى السمات المميزة بصفة خاصة للإدراك الحسى . فهناك لابد من أن ينشأ لدينا شعور بالتمائل (أو التناظر) . وحينما يكون اهتمامنا موجهاً نحو الحركة ، أعنى نحو عمليات الصدور والتوريد أو الخروج والدخول ، لا عمليات الوصول ، فهناك لابد من أن يبرز الإيقاع . ولكن يلاحظ في جميع الحالات أن التماثل — بوصفه ضرباً من التوازن بين القوى المتضادة — لابد من أن يشتمل على إيقاع ، كما أن الإيقاع لا يمكن أن يحدث إلا إذا كانت هناك فترات راحة (أو سكون) تتخلل الحركة ، وبالتالي فإنه لابد من أن يشتمل على تناسب .

حقاً إنه قد يحدث في بعض الأوقات أن يفرق الإيقاع والتمائل في النتاج الفنى الواحد كل على حدة . ولكن هذه الواقعة إنما تعنى أن هذا النتاج ليس كاملاً من الناحية الجمالية ، لأن هناك من ناحية ثغرات ومواضع جامدة (أو ميتة) ومن ناحية أخرى تنبيهات غير مسببة وغير محولة . حقاً إن في الخبرة الفكرية — من حيث هى كذلك — أعنى في البحث الذى تولده المواقف الإشكالية ، لابد من توافر إيقاع البحث والاهتداء ، أو محاولة بلوغ نتيجة قابلة للتأييد أو الإثبات ، والوصول بالفعل إلى نتيجة هى — على الأقل — محاولة تحت الاختبار . ولكن الملاحظ بصفة عامة أن هذه المظاهر عرضية للغاية

في الخبرة الفكرية بحيث إنها لا تكفى لصنع العملية كلها بصبغة حالية واضحة .
أما حينما تتخذ هذه المظاهر طابعاً قوياً واضح المعالم ، وحينما يتسنى لها أيضاً
أن تتحد مع الموضوع نفسه ، فهناك لابد من أن ينشأ لدينا شعور شبيه
بذلك الذى نستشعره في حضرة أى بناء فنى ، وفضلاً عن ذلك فإن الملاحظ
في الفن المتكلف (أو المصطنع) والفن الأكاديمي أن التوازن لا يتطابق
مطلقاً مع الموضوع ، بل هو مجرد وقفة تعسفية . ومن هنا فإن انعزاله عن
الحركة لا يلبث أن يؤدي في حينه إلى جعل هذا النوع من الفن مملاً إلى أعلى
درجة .

وليست العلاقة بين « الشدة » intensity و « الامتداد » extensity
و « التوتر » : tension مجرد علاقة لفظية (*) ؛ فإنه لا يمكن أن يكون
ثمة إيقاع ما لم يكن هناك تناوب بين حالات الضغط وحالات الانطلاق .
والمقاومة هي التي تحول دون حدوث تفريغ مباشر ، فتجتمع التوتر الذي
يخلع على الطاقة طابع الشدة . ولابد لتحرر الطاقة من حالة الاحتباس أن
يأخذ بالضرورة صورة انتشار متتابع . وحسبنا أن ننظر إلى أية لوحة
لكي نتحقق من أن الألوان الباردة والدافئة (وهي الألوان المكتملة بعضها
لل بعض الآخر) والضوء والظل ، والارتفاع والانخفاض ، والصور الأمامية
والصور الخلفية ، واليمين واليسار ، إنما هي بصفة إيجابية عامة ، وسائل
يتحدث عن طريقها التعارض الضروري الذي يؤدي إلى حدوث توازن
في اللوحة . أما في اللوحات القديمة ، فقد كان هذا التماثل لا يحقق إلا عن
طريق ضروب من التعارض بين الأوضاع المختلفة يمينا ويساراً ، أو عن طريق
ضرب من التنظيم التقابلي المائل (أو المنحرف) بشكل واضح . ولئن
كان هناك ضرب من الطاقة في صميم الوضع نفسه ، مما يجعل التماثل حتى

(*) حرصنا على إيراد الكلمات الإنجليزية الواردة في الأصل ، حتى نبين كيف أنها
ترتد جميعاً إلى أصل اشتقاق واحد ، وهو ما لا يتضح - بطبيعة الحال - في الترجمة العربية .
(المترجم)

في هذه الصور نفسها ليس مجرد تماثل مكاني صرف ، إلا أنه تماثل ضعيف ، كما هو الشأن في الصور الجانبية التظليلية (السوداء) (*) المنحدرة إلينا من القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، حيث نجد أن الشكل الهام موضوع في مركز الصورة بالضبط ، بينما يوجد شكلان آخران متماثلان تماماً قد وضعاً على مسافة واحدة تقريباً من الجهتين المتقابلتين . ثم ظهر فيما بعد اتجاه آخر كان يعتمد على الصور أو الأشكال الهرمية . ومثل هذه التنظيمات إنما تدين بالجانب الأكبر من قوتها لعوامل خارجة عن اللوحة نفسها . ومن هنا فإن ثبات الموضوعات في هذه الحالة إنما يتحقق عن طريق تذكيرنا بالأساليب العادية لضمان الاتزان . وهكذا يتخذ تأثير التماثل على اللوحة طابعاً ارتباطياً خارجياً ، بدلا من أن يكون تأثيراً ذاتياً باطنياً . ولكن ثمة اتجاهاً عاماً قد أخذ ينتشر في فن التصوير : ذلك هو الميل إلى إظهار العلاقات التي تحول دون توضيح التوازن بطريقة طوبوغرافية عن طريق اختيار أشكال معينة . بل تعمل — بالعكس — على إظهاره بصورة الدالة التي تخص اللوحة ككل . وتبعاً لذلك ، فإن مركز اللوحة لم يعد مجرد موضع مكاني ، بل أصبح بمثابة بؤرة لمجموعة من القوى المتفاعلة .

وإذا كان ثمة خطأ يمكن أن نعهده المقابل الدقيق لخطأ اعتبار الإيقاع مجرد ترديد للعناصر، فذلك هو خطأ تعريف التماثل بألفاظ سكونية (استاتيكية) . والواقع أن التوازن هو ضرب من الوزن ؛ فهو بمثابة توزيع للأثقال بالنظر إلى الطريقة التي يؤثر بها بعضها في بعض . ولا يتم التعادل بين كفتي الميزان إلا حين يتحقق التوافق بين حركة الكفة التي تشيل ، وحركة الكفة التي تحط . ولكن لا وجود للميزان بالفعل (لا بالقوة) اللهم إلا حين تعمل كفتاه بطريق التعارض إحداهما مع الأخرى بقصد بلوغ حالة من التوازن . ولما كانت الموضوعات الجانبية تعتمد على خبرة حية تجرى بطريقة تدريجية

(*) "Silhouettes" ، وهي الصور الجانبية التي تسير حركة الظلال المنبثقة عن الوجه ، أو هي صور الخيال الأسود للأشياء في مظهرها الجانبي (بروفيل) Profil . (المترجم)

فإن المعيار الهائي الحاسم للتوازن أو التماثل إنما هو قدره الكلى على أن يضم في ذاته أكبر قسط ممكن من التنوع واتساع المدى في عناصره المتعارضة . ونحن نلاحظ أن علاقة التوازن بضغط الانتقال إنما هي علاقة باطنية تابعة من طبيعة الأشياء ولا يؤدي عمل في أى مجال من المجالات اللهم إلا عن طريق ضروب النشاط المتبادل بين القوى المتعارضة ، كما هو الشأن بالنسبة إلى الأجهزة المتعارضة في داخل التكوين العضلى . وتبعاً لذلك فإن كل شيء يتوقف في أى عمل فى على نوع التوازن الذى أريد تحقيقه . وهذا هو السبب فى أنه ليس ثمة إلا خطوة واحدة تفصل « الجليل » عن « المضحك » (الياعث على السخرية) ، وليس هناك شيء يمكن أن نسميه فى ذاته باسم القوة القوية أو الضعيفة ، أو باسم القوة الكبيرة أو الصغيرة . وآية ذلك أن للصور — المصغرة miniatures — والقصائد الرباعية quatrains كمالها الخاص ، فضلاً عن أن مجرد الضخامة قد يكون أمراً مزعجاً لما ينطوى عليه من ادعاء فارغ . والواقع أننا حين نقول عن جزء ما ، من اللوحة ، أو الدراما ، أو الرواية : إنه ضعيف للغاية ، فإن هذا القول نفسه يعنى أن ثمة جزءاً آخر مرتبطاً به هو قوى للغاية . والعكس بالعكس ، ولو أننا حكمنا على الإطلاق ، لكان فى وسعنا أن نقول : إنه ليس ثمة شيء قوى أو ضعيف (فى حد ذاته) ، بل إنما تتوقف القوة أو الضعف على الطريقة التى بها يفعل وينفعل ، وقد يدهشنا فى بعض الأحيان أن نرى داخل منظور معارى كيف أن البناء المنخفض — إذا وضع فى موضعه الصحيح — يستطيع أن يجذب إليه كل ما يحيط به من أبنية عالية بدلا من أن يتلاشى ويمحى تماماً فى وسطها .

وإذا كان ثمة خطأ شائع نلتقى به فى الكثير من الأعمال التى تزعم لنفسها أنها أعمال فنية ، فذلك هو الجهد المبذول فى سبيل الحصول على القوة عن طريق المبالغة فى تأكيد عنصر من العناصر ، وما يحدث فى البداية بالنسبة

إلى هذه الأعمال — كما هي الحال بالنسبة إلى أكثر ضروب الإنتاج توزيعاً في الموسم الواحد في أى مجال من المجالات — إنما هو الاستجابة المباشرة التي تلقاها مثل هذه الأعمال ، ولكنها مع ذلك تعجز عن أن تعمر طويلاً ؛ إذ لا يلبث أن يتضح بمرور الزمن أن ما كان يؤخذ على أنه قوة إنما يعنى ضعفاً من جانب العوامل المعادلة (أو القوى المقابلة) . والواقع أنه يستحيل أن يكون أى سحر حسى — مهما كان من تزايد مقداره — باعثاً على التقزز أو النفور ، مادامت هناك عوامل أخرى تقاومه أو تعوق تأثيره . أما حينما تكون « حلاوة المذاق » صفة مستقلة قائمة بذاتها ، فإنها تصبح من أسرع الكيفيات الحسية استهلاكاً أو استنفاداً . وكل أسلوب غفل من الشخصية في الأدب لابد من أن يقضى عليه بالزوال بعد حين ، لأنه من الواضح (لا شعورياً على الأقل) ، أنه على الرغم مما قد يبدو في مثل هذا الأسلوب من حركة عنيفة ، فإنه ليس هناك أدنى مظهر لأية قوة حقيقية ، مادامت القوة المضادة إن هي إلا ورق مقوى وأشكال من الحص ! فالقوة الظاهرية التي يتميز بها عنصر ما ، إنما هي على حساب ضعف في العناصر الأخرى ، وحتى لو نظرنا إلى خاصية « إثارة العواطف » التي قد تتميز بها بعض الروايات أو المسرحيات ، لوجدنا أنها لا تشير إلا إلى عدم توافر العلاقات التي تؤثر في الكيفية العامة للكل ، لا إلى حادثة معينة في ذاتها ، وقد لاحظ أحد نقاد مسرحيات أونيل O'Neill أن ما ينقص هذه المسرحيات ، إنما هو عوامل التأخير أو الإبطاء ، فإن كل شيء فيها يتحرك بسرعة فائقة للحد . وبالتالي بسهولة زائدة أيضاً عن الحد ، مما يؤدي في النهاية إلى ازدحام أكثر من اللازم . ولو أننا نظرنا إلى المصورين وهم يعملون ، لوجدنا أنهم مضطرون إلى أن يعملوا هنا أو هناك . لا على طول اللوحة كلها في وقت واحد ، وهم يشعرون شعوراً واضحاً بضرورة التحكم في الجانب المعين الذي يعملون على تهيئته في أية فترة معينة . ولا بد لكل كاتب من أن يحل

أيضاً نفس هذه المشكلة ، فإنها إن لم تحل ، بقيت الأجزاء الأخرى (أو الجوانب الباقية) من عمله متداعية لا تكاد تقوم لها قائمة . والملاحظ في أغلب الحالات أن الاعتراض على جرعات الأخلاق والدعاية الاقتصادية والسياسية التي تقحم على الأعمال الفنية إنما يرجع — كما ثبت بالتحليل — إلى ترجيح بعض القيم على حساب قيم أخرى إلى أن يحل السأم في آخر الأمر محل الإنعاش أو التنشيط ، اللهم إلا إذا كنا بصدد قوم يحيون في حالة مماثلة من الحماسة المغرضة المتحيزة .

والواقع أن تجلي أية صورة مفردة للطاقة بمعزل عما عداها لا بد من أن يتسبب في حدوث حركات غير متآزرة ، نظراً لأن الكائن البشرى بطبيعته موجود مركب ، وبالتالي يتطلب توافق عدد كبير من العوامل المتنوعة . وهناك فرق شاسع بين عنف الفعل وشدته . وحسبنا أن نراقب جماعة من صغار الأطفال الذين يسهمون بأداء بعض الأدوار في مسرحية ، لكي نلاحظ أنهم إنما يقومون بسلسلة من الحركات غير المترابطة فهم يشيرون بأيديهم ويأتون بحركات إيمائية ، ويتعثرون ويتدحرجون على الأرض ، وليس لكل واحد منهم نشاط إلا لحسابه الخاص ، حتى إنه لا يكاد يعبأ بما يفعله الآخرون إلا في النزر اليسير . بل إننا حتى لو نظرنا إلى أفعال الطفل الواحد نفسه ، لوجدنا أنها لا تنطوي على سياق ولا تكاد تحمل تتابعاً ، ومثل هذه الحالة إنما توضح لنا — على نحو عكسي — الصلة الفنية بين « الشدة » intensity و « الامتداد » extension ، ذلك أن الطاقة حينما لا تلقى أى ضبط أو حصر من جانب العناصر الأخرى التي هي في وقت واحد عوامل معارضة ومعاونة ، فإن النشاط سرعان ما يتحقق على شكل هزات وتشنجات . وهنا نكون بإزاء ضرب من « الانفصال » أو « عدم الاستمرار » . أما حينما تصبح الطاقة مشدودة متوترة بسبب توافر المعارضات المتبادلة فهناك لا بد لها من أن تنتشر على شكل امتداد منظم .

وإذا كنا قد لاحظنا وجود تباين بالغ المدى بين المسرحية التي تستند إلى بناء محكم وتؤدي تأدية جيدة من جهة ، وبين ذلك التشويش الذي يقوم به الأطفال حينما يتدافعون لتأدية بعض الحركات التمثيلية من جهة أخرى ، فإننا قد نجد تبايناً من هذا القبيل - ولكن في درجة أدنى - في جميع حالات القيم الجمالية المتعارضة . والواقع أن للوحات والأبنية ، والقصائد ، والروايات ، درجات مختلفة من « الحجم » volume مع مراعاة ضرورة عدم الخلط بين « الحجم » و« الكتلة » (أو الضخامة) bulk . فكل هذه الأعمال الفنية - من الناحية الجمالية - إنما تعد غليظة ورفيعة ، صلبة وهشة ، محكمة النسيج ومحلولة الخيوط . وهنا تظهر خاصية الامتداد ، أو التنوع المترابط ، بوصفها المظهر الحركي المميز لتحرر الطاقات التي هي محتبسة على مسافات منظمة من الراحة أو السكون . ونعود فنقول مرة أخرى: إن نظام هذه « الفواصل » intervals (وهو ما يكون تماثل العمل) لا يستند في ترتيبه إلى أساس من الوحدات الزمانية أو المكانية . أما حين تكون هذه الفواصل (أو المسافات) منظمة على هذا النحو ، فهناك لابد للتأثير من أن يكون آلياً (ميكانيكياً) ، مثله كمثل الحركة الأرجوحة لرتين الناقوس ، ولكن الملاحظ في النتائج الفني عادة أن الفواصل تكون منتظمة حينما تحددها عملية التقوية المتبادلة بين الأجزاء من جهة ، وبين تأثير الوحدة والكلية (أو الكيان الكلي) من جهة أخرى ، وهذا مانعني حينما نقول عن التماثل (أو التناظر): إنه ديناميكي ، ووظيفي .

وحينما نرى لوحة أو شاهد بناء ، فلا بد من أن يكون هناك ضغط من قبل الحصيللة السابقة المتجمعة في الزمان . كما هو الشأن حين نستمع إلى موسيقى أو نقرأ قصيدة أو قصة ، أو نشاهد دراما على خشبة المسرح . وليس هناك عمل فني واحد يمكن أن يدرج في لحظة سريعة خاطفة(*) لأنه

(*) هذا ما عبرنا عنه نحن في كتابنا « مشكلة الفن » . حيث نقول : « . . . إنه لابد لطالب المتعة الفنية من أن يعود إلى العمل الفني مرة بعد أخرى ، حتى يستطيع أن يستشف ما فيه =

لن تكون هناك عندئذ أية فرصة للمحافظة على الطاقة وزيادتها ، وبالتالي لتحريرها ونشرها ، وهو ما يخلع على العمل الفنى كل ماله من « حجم » ، ولو أننا نظرنا إلى الجانب الأكبر من الأعمال العقلية — باستثناء تلك اللمع الفكرية أو الومضات الذهنية التى تعد ذات طابع جمالى واضح — لوجدنا أننا مضطرون دائماً إلى أن نعود إلى الوراء ، لكى نتعقب بطريقة واعية آثار الخطوات السابقة ، ونسترجع بكل وضوح بعض الوقائع والأفكار الخاصة ، وكل حركة يمحى فيها الفكر إلى الأمام، إنما تتوقف دائماً على هذه الجولات الشعورية التى تقوم بها الذاكرة فى ربوع الماضى ، وأما فى الإدراك الجمالى ، فإنه مالم يكن هناك ضرب من التوقف أو الانقطاع (لحدوث هفوات من جانب الفنان أو من جانب المتذوق) ، فإننا لن نجد أنفسنا مضطرين إلى الرجوع إلى الوراء ، حينما نكون مثلاً بصدد مشاهدة مسرحية ، لكى نسائل أنفسنا عما حدث من قبل حتى يكون فى وسعنا أن نهتدى إلى سياق الحركة . وإنما الذى يحدث فى الإدراك الجمالى هو أن الذاكرة تستبقى من الماضى عناصر تندمج فيما هو مدرك الآن . وهذا الاندماج نفسه هو الذى يضغط على الذهن بحيث يضطره إلى الامتداد نحو ما سيحدث فى المستقبل . وكلما زاد الضغط من جانب السلاسل المستمرة المتتابعة للإدراكات السابقة ، زاد ثراء الإدراك الجمالى ، ومن ثم زادت شدة الدفع التالى ، ونظراً لما هنالك من عمق فى التركيز ، فإن انطلاق المواد المتجمعة حينما يتحقق لها الانتشار يمكن أن يكسب الخبرات اللاحقة مجالاً أوسع ، وهذا الانتساع إنما يتجلى على صورة تزايد فى عدد خواصها المحددة ، وهكذا نرى أن ما أطلقنا عليه اسم الامتداد والحجم، إنما يقابل شدة الطاقة الراجعة إلى تعدد المقاومات .

= من جوانب غامضة غابت عنه فى المرات السابقة . فإكان « العمل الفنى » ليؤوح بسره للتمثل العابر أو الناظر المتعجل ، وهو الإنتاج البطيء الجهيد الذى لم يتولد إلا بعد صراع عنيف ضد المادة » (ص ٤) . (المترجم)

وإذن فإن فصل الإيقاع والتماثل أحدهما عن الآخر ، وتقسيم الفنون إلى زمانية ومكانية ، هما شيء أكثر من مجرد مهارة قد وضعت في غير موضعها ، ذلك أننا هنا بإزاء مبدأ لو راعيناه لكان فيه قضاء مبرم على كل فهم جمالى ، وفضلاً عن ذلك ، فإن هذا المبدأ فقد الآن ذلك السند الذى كان يظن يوماً أنه يتمتع به من جانب العلم . والواقع أن علماء الفيزياء قد وجدوا أنفسهم مضطرين بحكم طبيعة موضوعهم نفسه إلى الاعتراف بأن وحداتهم ليست وحدات من المكان والزمان ، بل هى وحدات من « المكان — الزمانى » "space - time" . وهذا الاكتشاف العلمى المتأخر هو ما كان الفنان يفعله منذ البداية فى صميم فعله ، إن لم يكن فى تفكيره الشعورى ، وآية ذلك أن الفنان كان مضطراً دائماً إلى التعامل مع مواد (أو عناصر) إدراكية ، لا تصورية ، ولا بد لكل من العنصر الزمانى والعنصر المكاني من أن يسيرا جنباً إلى جنب فى كل ما هو مدرك حسياً ، وقد يكون من الحدير بالملاحظة فى هذا الصدد أن نشير إلى أن هذا الاكتشاف لم يتحقق فى العلم إلا حين فطن العلماء إلى أن عملية التجريد التصورى لا يمكن أن تواصل إلى حد استبعاد فعل الملاحظة (أو المشاهدة) ، دون أن يكون فى ذلك هدم لإمكانية التحقق (أو التثبت) .

وتبعاً لذلك فإن الباحث العلمى لم يلبث أن وجد نفسه مضطراً إلى أن يدخل فى اعتباره نتائج فعل الإدراك الحسى ، لما لها من علاقة بموضوع بحثه ، وبالتالي فقد انتقل من المكان والزمان ، إلى وحدة أصبح فى وسعه أن يصفها على أنها مجرد وحدة «مكانية زمانية» ، وبهذا اهتدى العالم إلى واقعة يوضحها كل إدراك حسى عادى ، ألا وهى أن امتداد الموضوع وحجمه ، أعنى خواصه المكانية ، لا يمكن أن تختبر أو تدرج مباشرة — directly — فى لحظة رياضية ، كما أن الخواص الزمانية للأحداث لا يمكن أن تختبر اللهم إلا حين تنتشر بعض الطاقات بطريقة امتدادية

متسعة ، وإذن فإن الفنان إنما يفعل مع الكيفيات المكانية والزمانية لمواد الإدراك ، ما يفعله مع كل مضمون الإدراك الحسى العادى . وآية ذلك أنه ينتقى ، ويقوى ، ويركز ، مستعيناً بالصورة ، مع العلم بأن الإيقاع والتماثل هما بالضرورة تلك « الصورة » التى تتخذها المادة حينما تخضع لما يفرضه عليها الفن من عمليات تصفية وتنظيم .

ولو أننا ضربنا صفحاً عن ذلك التأييد العلمى المزعوم الذى فقده مبدأ الفصل بين العنصر المكانى والعنصر الزمانى ، لكان فى وسعنا أن نقول: إن تطبيق هذا الفصل فى مضممار الفنون الجميلة قد كان دائماً عملاً بغيضاً لا محل له على الإطلاق . ولعل هذا ما عناه كروتشة حينما قال: إننا لا نشعر شعوراً نوعياً (أو منفصلاً) بالتتابع الزمانى فى الموسيقى والشعر ، والوجود المكانى فى المعمار والتصوير ، إلا حين ننتقل من الإدراك الحسى إلى التفكير التحليلى . فالفرض القائل بأننا نسمع الأنغام الموسيقية مباشرة بوصفها موجودة فى الزمان ، ونرى الألوان مباشرة بوصفها موجودة فى المكان ، إنما يقحم على الخبرة المباشرة تأويلاً متأخراً لها هو وليد التفكير أو التأمل العقلى ، أما الحقيقة فهى أننا نرى الفواصل والاتجاهات فى اللوحات . ونسمع المسافات والأحجام فى الموسيقى ، ولو كانت الحركة وحدها هى التى تدرك فى الموسيقى ، والسكون وحده هو الذى يدرك فى التصوير ، لعدمت الموسيقى تماماً كل بناء structure ، ولصار التصوير مجرد عظام يابسة !

بيد أنه على الرغم من أن التفرقة بين فنون زمانية وأخرى مكانية هى تفرقة قائمة على أساس خاطئ مادامت كل موضوعات الفن هى مسائل إدراك ، والإدراك لا يمكن أن يكون آتياً ، إلا أن الموسيقى مع ذلك بطابعها الزمانى الواضح قد تكون أقدر من أى فن آخر على التعبير عن معنى الصورة باعتبارها ضرباً من التكامل الحركى للخبرة . ولئن كان الموسيقى نفسه

مضطراً إلى البحث عن لغة مكانية للصورة ؛ فضلاً عن أنه كثيراً ما يرى في الصورة الموسيقية نوعاً من « البناء » ، إلا أن من شأن هذه الصورة أن تتطور مصاحبة عملية الاستماع إلى الموسيقى . وأية نقطة في التطور الموسيقى ، أعنى أية نغمة ، إنما هي ما هي في ذلك الموضوع الموسيقى — أو في الإدراك — بمقتضى ماتقدم عليها ، وما هو بصدد التأثير فينا موسيقياً في الحاضر ، وما نستطيع أن نتنبأ به موسيقياً في المستقبل ؛ فاللحن (أو الملوديا) إنما يبدأ بنغمة أساسية لا تلبث أن تولد توقعاً للعودة (أو التكرار) بوصفه نوعاً من التوتر في الانتباه . ولانصبح « صورة » الموسيقى صورة بمعنى الكلمة إلا أثناء استمرار عملية الاستماع . وفضلاً عن ذلك ، فإن لأي قطاع أقطاع مستعرض في الموسيقى ، اتزاناً وإيقاعاً — في ضروب توافقه وانسجامه — يشبهان على وجه التحديد ما نجده في التصوير أو النحت أو البناء . فاللحن هو عبارة عن « توافق » chord ينشر عبر الزمان ، أو يمتد في صميم الزمان .

* * *

وقد يأخذ علينا البعض أننا استخدمنا كلمة « طاقة » مرات عديدة في حديثنا السابق ، في حين أن تأكيد فكرة الطاقة بالنسبة إلى الفنون الجميلة هو أمر لا محل له على الإطلاق . ولكننا مع ذلك لن نستطيع أن نفهم الكثير من الحقائق المعروفة التي تقال عادة عن الفن ، ما لم نجعل من واقعة « الطاقة » واقعة أساسية مركزية . وربما كان في مقدمة هذه الحقائق ما ننسبه عادة إلى الفن من قدرة على التحريك والاستثارة ، أو التسكين والتهدئة . والأمر الذي لا شك فيه عندنا أنه إما أن يكون الإيقاع والتوازن طابعين غريبين على الفن ، أو يكون الفن — بسبب دورهما الأساسى فيه — مجرد شيء نعرفه بأنه تنظيم للطاقات ، أما فيما يتعلق بالوظيفة التي يؤديها العمل الفني لنا أو من أجلنا ، فلننا نرى أن الأمر لا يخرج عن أحد احتمالين :

فإما أن يكون الأصل في العملية التي يقوم بها هو تلك الماهية المتعالية (المسماة عادة باسم «الجمال») التي تهبط على الخبرة من الخارج ، وإما أن يكون التأثير الجمالى راجعاً إلى التقليد الفريد الذى نجده فى الفن للطاقة المتضمنة فى موضوعات هذا العالم . ولسنا ندرى كيف يمكن أن يتأتى للبرهان الخوض أن يفصل فى هذين الاحتمالين محدداً له اختياراً معيناً ، ولكننا نعتقد أنه يجدر بنا أن نقف على ما تتضمنه عملية تحديد الاختيار .

ولو أننا تمسكنا بموقفنا الخاص فى القول بترابط التأثير الجمالى مع كفيات كل خبرة مادامت الخبرة موحدة ، لكان من حقنا أن نتساءل : كيف يتسنى للفن أن يكون معبراً دون أن يقتصر على المحاكاة أو التمثيل فى عبودية ومذلة ، إن لم يكن ذلك باختيار الطاقات وتنظيمها ، تلك الطاقات التي بمقتضاها تؤثر الأشياء فينا وتستثير اهتمامنا ؟ والحق أنه إذا كان ثمة معنى للقول بأن الفن مقلد ، وإذا كان من الصحيح مع ذلك أنه لا يقلد التفاصيل الجزئية ولا السمات النوعية ، فقد ترتب على ذلك بالضرورة أن تكون الطريقة التي يسير عليها الفن فى عمله هى اختيار تلك القوى الفعالة فى الأشياء التي يصبح للخبرة (أو لأية خبرة) بمقتضاها دلالة ومعنى . وإذن فإن فى الفن عملية استبعاد يتم عن طريقها التخلص من كل ما هو مثار اضطراب (أو تشويش) ، أو تشتت أو تخدير ، وليس النظام ، والإيقاع ، والاتزان سوى مجرد علامات تشير إلى أن الطاقات الهامة بالنسبة إلى الخبرة تعمل عملها على الوجه الأكمل .

ولو أننا نظرنا إلى لفظ «مثالى» Ideal ، لوجدنا أنه قد أصبح لفظاً رخيصاً بسبب ما اعتوره من استعمال عاطفى شعبى ، فضلاً عن استخدامه فى الأحاديث الفلسفية لأغراض جدلية تبريرية ، بقصد إخفاء ما فى الوجود من مظاهر تنافر وضروب قسوة . ولكن هناك معنى محدداً يمكن بمقتضاه أن يقال عن الفن إنه «مثالى» . وذلك هو المعنى الذى أوضحناه منذ حين .

وآية ذلك أن الاختيار والتنظيم اللذين يقوم بهما الفن إنما يعينانه على تهيئة تلك السمات التي تجعل من الخبرة شيئاً هاماً يستحق أن يملك بوصفه خبرة ، فيعدها للإدراك المناسب أو الملائم . ومهما كان من أمر عداء الطبيعة أو عدم اكتراثها بالاهتمامات البشرية، فإنه لا بد من أن يكون هناك ضرب من التوافق بين الطبيعة والإنسان ، وإلا لما أمكن للحياة نفسها أن تقوم ، والملاحظ في الفن أن القوى المتجانسة ، أعنى تلك القوى التي لاتساند هذا المقصد الخاص أو ذاك، بل عمليات الخبرة المتدوقة (أو المستمتع بها) وحدها ، لا بد من أن تتحرر أو تنطلق من إسارها ، وهذا التحرر هو الذي يخلع عليها طابعاً مثالياً ، وماذا عسى أن يكون المثل الأعلى الذي يمكن للإنسان أن يسلم به مخلصاً ، إن لم يكن هو الاعتقاد بوجود بيئة تتصافر فيها جميع الأشياء على توفير أسباب البقاء والاكتمال للقيم التي نختبرها عرضاً وجزئياً في صميم التجربة ؟

لقد عرف كاتب إنجليزي - لعله جالزورثي - الفن في موضع من المواضع فقال : إنه « ذلك التعبير التخيلي عن الطاقة ، الذي ينزع - عن طريق التجسيد التكتيكي للوجدان والإدراك - نحو تحقيق التوافق بين الفرد والحقيقة الكلية (أو « الكلى ») بأن يستثير لديه انفعالا لا شخصياً » . وليست الحقيقة الكلية (أو الكلى) في رأينا سوى الطاقات التي تكون الموضوعات والأحداث الموجودة في العالم ، والتي تحدد بالتالي صميم خبرتنا ، أما « التوافق » فهو الوصول إلى فترات من التآزر الانسجامي بين الإنسان والعالم في خبرات تجيء تامة مكتملة ، وذلك في صورة مباشرة لا موضع فيها للأخذ والرد . أما الانفعال المتولد فهو « لا شخصي » لأنه غير مرتبط بالخط الشخصي ، بل هو مرتبط بالموضوع الذي أذعنت الذات (أو استسلمت) لعملية تكوينه بكل إخلاص . وأخيراً يمكننا أن نقول إن التقدير أيضاً ينطوي في صبغته الانفعالية على طابع لا شخصي ، لأنه يتضمن هو الآخر تركيباً وتنظيماً للطاقات الموضوعية .

الفصل التاسع

المادة المشتركة بين الفنون

ما هو الموضوع المناسب للفن ؟ وهل يمكن القول بأن هناك مواد هي بحكم طبيعتها ملائمة له ، وأخرى هي بحكم طبيعتها غير ملائمة له ؟ أو نقول : إنه ليس ثمة مادة يمكن أن تعد حقيرة مبتذلة ، أو قدرة نجسة ، من وجهة نظر المعالجة الفنية ؟ . يبدو أن إجابة الفنون نفسها قد اتجهت بثبات وتقدم نحو الرد بالإيجاب على السؤال الأخير . ومع ذلك ، فإن هناك تقليداً راسخ البنيان يأبى إلا أن يتطلب من الفن إقامة تفرقات مفسدة تثير البغضاء والشحناء ، ومن هنا فقد يحسن بنا أن نستعرض بإيجاز الخطوط الرئيسية لهذا الموضوع ، على سبيل التمهيد للحديث عن المسألة الخاصة التي سنعرض لها في هذا الفصل ، ألا وهي جوانب المادة الفنية التي تعد مشتركة بين سائر الفنون .

ولقد سنحت لنا الفرصة في مناسبة سابقة للإشارة إلى التفرقة بين الفنون الشعبية (لفترة ما من الفترات) والفنون الرسمية . ولكن حتى بعد أن نجحت الفنون المزدهرة في الخروج من دائرة وصاية رجل الدين وسيطرة الحاكم ، فقد ظلت هناك مع ذلك تفرقة بين نوعين مختلفين من الفن ، وإن كان لفظ « رسمي » لم يعد وصفاً ملائماً لتمييز أحد هذين النوعين ، أما النظريات الفلسفية فقد قصرت اهتمامها على تلك الفنون التي كانت تحمل خاتم أو طابع التسليم والقبول من جانب الطبقة المتمتعة بالمركز الاجتماعي والسلطة السياسية . حقاً إنه لا بد من أن تكون الفنون الشعبية قد ازدهرت في تلك الآونة ، ولكنها على كل حال لم تستطع الحصول على أى اهتمام أدبي . وهكذا لم تكن تلك الفنون تعد أهلاً لأية إشارة (أو تنويه) في مجال الدراسات النظرية ، وأغلب الظن أنها لم تكن تعتبر حتى ولا مجرد فنون !

بيد أننا لن نتعرض لتلك الصيغة القديمة للتفرقة المفسدة بين الفنون ، بل سنعمد إلى اختيار صيغة أخرى جديدة تمثلها شخصية محدثة ، ثم ننبعها ببيان موجز لبعض جوانب التمرد الذى أدى إلى تحطيم كل السدود التى قامت لها يوماً قائمة . وهنا نجد أنفسنا بإزاء عبارة للسير جوشوا رينولدز Sir Joshua Reynolds (*) يقول فيها : إنه لما كانت الموضوعات الوحيدة الصالحة للمعالجة فى التصوير إنما هى تلك التى تعد « مشوقة بصفة عامة » فإنها لابد من أن تكون عبارة عن « بعض النماذج السامية لأفعال البطولة أو آلام الأبطال » . كما هو الشأن مثلاً بالنسبة إلى « الأحداث العظيمة التى وردت فى تاريخ اليونان والرومان وفى الأساطير اليونانية والرومانية . أو كما هى الحال أيضاً بالنسبة إلى تلك الأحداث الكبرى التى وردت فى الكتب المقدسة » . وكل اللوحات الكبرى التى انحدرت إلينا من الماضى — فيما يقول هذا الكاتب — إنما تنتسب إلى هذه « المدرسة التاريخية » .

ويستطرد رينولدز فيقول : « إن مدارس روما ، وفلورنسا ، وبولونيا قد بنت صنعها الفنية على هذا المبدأ ، فاستطاعت عن هذا الطريق أن تحصل — عن جدارة — على أعلى درجات المديح » . وحسبنا أن نعلق على هذه العبارة — من وجهة النظر الفنية الصرفة — بأن نبين كيف أنها تغفل المدرستين الفينيسية والفلمنيكية Flemish ، فى الوقت الذى نراها فيه تحرص كل الحرص على إطراء المدرسة التوفيقية eclectic . ولسنا ندري ماذا كان رينولدز ليقول لو قدر له أن يتنبأ بلوحات « فتيات الباليه » لدوجا ، و « عربات السكك الحديدية » لدوميه و « التفاح ، والمناشف ، والأطباق » لسيزان ؟

(*) جوشوا رينولدز : مصور إنجليزى مشهور . برع على وجه الخصوص فى رسم صور الأشخاص ، وامتاز بألوانه الجميلة التى تستثير الإعجاب (١٧٢٣ - ١٧٩٢) .
(المترجم)

أما في ميدان الأدب ، فإن التقليد الغالب الذى سيطر على النظر العقلى إنما كان تقليداً ماثلاً . وهكذا كانت الفكرة التى تتردد باستمرار هى أن أرسطو قد حدد مرة واحدة وإلى الأبد نطاق المأساة (أو التراجيديا) - وهى أعلى ضرب من ضروب الأدب - حين أعلن أن موضوعها الخاص هو نكبات النبلاء وأصحاب المراكز العليا ، فى حين أن مصائب العامة من الناس إنما تصلح بطبيعتها موضوعاً لنوع أدنى من الأدب ، ألا وهو الملهاة (أو الكوميديا) . والواقع أن ديدرو Didérot قد أعلن بالفعل ثورة تاريخية فى مضمار النظر حينما قال: إن هناك حاجة إلى قيام تراجيديات ، (أو مآس) بورجوازية ، وإنه لا موجب لوضع الملوك والأمراء وحدهم على خشبة المسرح ، فإن الشخصيات العادية معرضة لنكبات فظيعة توحى بالشفقة والفرح . كذلك ذهب ديدور إلى أن المآسى (أو التراجيديات) العائلية ، وإن كانت لها نغمة أخرى وتأثير آخر غير ما للدراما الكلاسيكية ، يمكن أيضاً أن يكون لها جلالها . وهذه الفكرة التى تنبأ بها ديدرو قد تحققت بلا شك من بعد على يد الروائى إبسن^(١) .

أما فى مطلع القرن التاسع عشر ، فقد جاءت على أعقاب تلك الفترة التى سماها هوسمان Housman باسم فترة الشعر المموه المزيف ، أعفى ذلك النظم الذى كان يتنكر فى زى الشعر ، جاءت « الأفاصيص الشعرية الغنائية » التى كتبها كل من وردزورث وكولردج ، فأحدثت نوعاً من الثورة أو الانقلاب . ولعل من بين المبادئ التى تحمس لها هذان المؤلفان ذلك المبدأ الذى عبر عنه كولردج بقوله : « إن النقطة الأولى من بين النقطتين الرئيسيتين اللتين يقوم عليهما الشعر ، هى التمسك الصادق أو التشبث الأمين بتلك النماذج البشرية والأحداث الواقعية التى نلتقى بها فى كل قرية ،

(١) إبسن Ibsen (هنريك) : روائى نرويجى (١٨٢٨ - ١٩٠٦) اشتهر بكتابة الدراما ذات الطابع الاجتماعى أو الفلسفى . ومن أشهر مسرحياته « بيت الدمية » و « الأشباح » الخ . (المترجم)

مع ما يحيط بها من جهات مجاورة ، بشرط أن يكون هناك ذهن تأملى وجدانى يتعقبها ويلاحظها بمجرد أن تتجلى فى الخارج . ولا ترانا فى حاجة إلى أن نشير فى هذا الصدد إلى أن ثمة ثورة مماثلة كانت تجرى على قدم وساق فى ميدان التصوير ، حتى قبل أيام رينولدز نفسه . وهكذا استطاع أهل مدرسة البندقية أن يحققوا خطوة واسعة حينما أضافوا إلى الاحتفال بالفخفة السائدة فى أساليب المعيشة من حولهم ، اهتماماً آخر تجلى فى معالجتهم للموضوعات الدينية (اسما) بطريقة دنيوية secular — واضحة . ولم يلبث المصورون الفلمنكيون Flemish — إلى جانب المصورين المنتسبين إلى الطراز الهولندى مثل برويل Breughel الكبير (مثلا) والمصورين الفرنسيين مثل شاردان Chardin أن تحولوا بصراحة نحو بعض الموضوعات العادية . ولم تلبث لوحات « الصور الشخصية » portraits أن امتدت من طبقة النبلاء إلى طبقة الأثرياء من التجار ، وذلك تحت تأثير ازدهار حركة التجارة ، ثم سرعان ما انتشرت حتى وصلت إلى رجال أقل شهرة أو مكانة من هؤلاء . وما كاد القرن التاسع عشر يشارف على نهايته ، حتى كانت كل السدود قد اكتسحت ، بالنسبة إلى الفنون التشكيلية .

أما « القصة » فقد كانت أعظم أداة لتحقيق مثل هذا التغير (أو التجديد) فى مضمار الأدب النثرى . وهكذا حولت القصة مركز الاهتمام من البلاط الملكى إلى الطبقة البورجوازية ، ثم إلى « الفقير » والعامل ، وأخيراً إلى الرجل العادى بغض النظر عن مركزه . وإن روسو ليدين بالجانب الأكبر من تأثيره الضخم المستمر فى مضمار الأدب للثورة الخيالية الكبرى التى أثارها حول « الشعب » Le peuple بحيث إننا لنستطيع أن نقطع بأن تأثير هذه الدعوى كان أقوى فى دعم شهرته من شتى نظرياته الشكلية . أما الدور الذى لعبته الموسيقى الشعبية خصوصاً فى بولندة ، وبوهيميا ، وألمانيا ، فى نشر الموسيقى وتجديدها ، فهو أغنى عن كل تعريف . وحتى لو نظرنا إلى فن

العمارة - وهو أكثر الفنون جميعاً اتصافاً بالزعة المحافظة - لوجدنا أنه قد وقع تحت تأثير تحول مماثل لما خضعت له سائر الفنون الأخرى . وهكذا لم تعد محطات السكك الحديدية وأبنية المصارف ومكاتب البريد ، بل حتى الكنائس نفسها ؛ تبنى بالاقتصار على محاكاة المعابد اليونانية وكاتدرائيات العصور الوسطى . بل إن فن « الأنظمة » الثابتة هو نفسه ، قد تأثر بالتمرد على تثبيت fixation الطبقات الاجتماعية ، أكثر مما تأثر بالتطورات التكنيكية في البلاط (الأسمنت) والصلب .

ولسنا نرى من وراء هذه الصورة التخطيطية التي رسمناها بإيجاز سوى أن نبين أنه - على الرغم من قيام نظرية شكلية وقوانين خاصة بالنقد الأدبي - قد حدثت في مضمار الفن ثورة من تلك الثورات التي لا يمكن أن ترجع القهقري . والواقع أن الاندفاع إلى ما وراء شتى الحدود القائمة في الخارج إنما يمكن في صميم طبيعة عمل الفنان . فالعقلية الإبداعية تتميز أولاً وبالذات بأنها تجدد دائماً في أثر المواد التي تستثيرها ، وتعمل على الإمساك بها ، حتى يتسنى لها أن تستخلص من تلك المواد ما تنطوى عليه من قيمة ، فتجعل منها مادة لخبرة جديدة . وإن رفض الاعتراف بالحدود التي يفرضها العرف (أو التقليد) على الفن هو الأصل في تلك الاتهامات المتكررة لموضوعات الفن بأنها منافية للأخلاق . ولكن من بين وظائف الفن على وجه التحديد أن يقضى على ذلك الحياء الخلقى الذى قد يدفع بالذهن إلى اجتناب بعض المواد ورفض إدخالها في دائرة الشعور الإدراكى بما ينطوى عليه من نور صريح مطهر .

وإذا كان ثمة تحديد مفروض على استعمال المواد ، فإن هذا التحديد هو اهتمام الفنان ، وهو تحديد لا يعد مقيداً بأى حال ، بل هو يمثل سمة باطنة في طبيعة عمل الفنان ، ألا وهي ضرورة الإخلاص أو الصدق الفنى . ومعنى هذا أن الفنان ملزم بألا يموه أو يزيّف ، وألا يساوم أو يتساهل -

وإن عمومية الفن لمى بعيدة كل البعد عن إنكار مبدأ الاختيار (أو الانتقاء) بالاستناد إلى الاهتمام الحيوى بحيث إنه ليصح أن نقول: إنها تعتمد على هذا الاهتمام نفسه ، والملاحظ أن للفنانين المختلفين اهتمامات مختلفة ، وعن طريق عملهم الجماعى المشترك ، الذى لا تعوقه قاعدة محددة سابقة ، يتم استيعاب كل جوانب الخبرة أو شتى مظاهر التجربة . ولا يصبح الاهتمام متحيزاً مرضياً الا حينما يفقد طابع الصراحة لكى يصبح خبيثاً خفياً ، كما هى الحال بلاشك حينما يتجه الاهتمام نحو استغلال مسائل الجنس لدى الكثير من المعاصرين . وربما كان فى تعريف تولستوى للصدق الفنى بأنه ماهية الأصالة ما يعوض عن الكثير من مظاهر الغرابة أو الشذوذ فى رسالته عن الفن . وهو فى مهاجمته للعنصر التقليدى المحض فى الشعر ، يعلن أن الكثير من المواد مستعار ، وكأن الفنانين جماعة من أكلة لحوم البشر يقتات بعضهم ببعض ! ويستطرد تولستوى فيقول: إن رصيد المواد الشعرية ينحصر فى « شتى ضروب الخرافات ، والأساطير ، والتقاليد القديمة ، والعذارى ، والمحاريب ، والرعاة ، والنسك ، والملائكة ، وشتى أنواع الشياطين ، وضوء القمر ، والرعد ، والجبال ، والبحر ، والوهاد ، والأزهار ، والشعور الطويلة ، والأسود ، والحملان ، والحمام ، والبلايل — لأن هذه كلها قد ترددت آلاف المرات من قبل على يد الفنانين السابقين فى شتى ضروب إنتاجهم » .

ولما كان تولستوى حريصاً على حصر مواد الفن فى موضوعات مستمدة من حياة الرجل العادى وعامل المصنع ، والفلاح بصفة خاصة ، فإننا نراه يرسم صورة للقيود (أو التحديدات) التقليدية تخرج تماماً عن إطار المنظور ، بيد أن فيها مع ذلك من الصدق ما يكفى لتوضيح خاصية ذات أهمية كبرى من خواص الفن ، ألا وهى : أن كل ما من شأنه أن يضيق جدود المواد الصالحة للاستعمال فى الفن، إنما يضيق الخناق أيضاً على الصدق الفنى للفنان كفرد ، وذلك لأنه يحرم اهتمامه الحيوى من كل فرصة لممارسة

نشاطه بحرية ، ويغلق أمامه كل منفذ ، هذا إلى أنه يضطر إدراكاته إلى اتخاذ مسالك بالية قد استحالت من قبل إلى أخاديد متحجرة صماء ، ويقص في الوقت نفسه أجنحة خياله . ونحن نعتقد أن الفكرة القائلة بأن ثمة إلزاماً خلقياً يضطر إلى استخدام مواد « بروليتارية » أو أية مواد أخرى على أساس علاقتها بالمصير (أو الحظ) البروليتارى ، إنما هى جهد يراد به الارتداد إلى موقف تجاوزه الفن من الناحية التاريخية ، ولكن بقدر ما يكون الاهتمام البروليتارى شاهداً على اتجاه الانتباه اتجاهاً جديداً ، وبقدر ما يحىء مشتملاً على ملاحظة لمواد كانت مهملة أو متغاضى عنها من قبل ، فإنه سيعمل بالتأكيد على استثارة نشاط أشخاص لم يكن يحركهم التعبير بالمواد السابقة . وسيؤدى إلى افترض أن تلك القيود المفروضة على الفن . ومن ثم سيساعد على تحطيم السدود التى لم يكن هؤلاء الأفراد يشعرون من قبل بوجودها . ونحن نميل إلى الشك - نوعاً ما - فيما ينسب إلى شكسبير من تحيز أرسطوطاليسى شخصى مزعوم . وأغلب الظن فى رأينا أن عنصر التحديد أو التقييد عنده إنما كان تقليدياً ، عادياً ، ومن ثم متلائماً مع الأساليب المعهودة لدى السواد الأعظم من الناس . ولكن أياً ما كان مصدره ، فإنه قد أدى على كل حال إلى الحد من أن يكون شكسبير مثيراً لاهتمام الناس كافة .

ولئن كان من الحقائق البينة أن الحركة التاريخية للفن قد ألغت القيود المفروضة على موضوعه ، وهى تلك القيود التى كانت تسوغ قديماً بالاستناد إلى أسس عقلية مزعومة ، إلا أن هذا لا يثبت بحال أن هناك شيئاً مشتركاً بين مادة جميع الفنون ، وكل ما قد توحى به هذه الحقيقة هو أنه نظراً لما للمجال الفنى من امتداد واسع يسمح له بأن يضم (بالقوة) أى شئ وكل شئ . فقد فقد الفن وحدته ، وتشتت إلى فنون متصلة ، حتى كدنا لا نرى الغاية (فى مجموعها) بسبب الأشجار ، ولا نرى الشجرة الواحدة (فى مجموعها)

بسبب فروعها ، لولا أن هناك لباً واحداً ذا مادة مشتركة . والإجابة الواضحة عن هذا الاستنتاج الذى توحى به الحقيقة السابقة، هو أن وحدة الفنون إنما تكمن فى صورتها المشتركة . بيد أننا لو تقبلنا هذه الإجابة لوجدنا أنفسنا ملزمين بأن نسلم بانفصال الصورة عن المادة ، ولاضطربنا من ثم إلى أن نعود من جديد للرأى القائل بأن نتاج الفن مادة مشكلة ، وأن ما يبدو للتفكير أو التأمل العقلى بمثابة صورة حينما يكون اهتمام المرء على أشده ، قد يبدو له مجرد مادة حين يجرى تغير الاهتمام فيحدث تحولاً آخر فى الاتجاه .

والواقع أنه لو عزل أى ناتج فى عن اهتمام خاص من الاهتمامات ، لكان مجرد مادة ، ومادة فقط ، بحيث إنه لا ينبغى أن يكون التقابل بين المادة والصورة ، بل بين مادة غير مشكلة نسبياً ، ومادة مشكلة تشكيلاً كافياً . ولئن كان من الحق أن الفكر يجد فى اللوحات صورة منفصلة متميزة ، إلا أن هذا لا يتعارض مع كون اللوحة مجرد مجموعة من الأصباغ اللونية الموضوعة على القماش ، مادام أى تنظيم تملكه اللوحة ، أو أية خطة تنطوى عليها ، إنما هى فى النهاية مجرد خاصية للمادة ، لا لى شىء آخر . وكذلك يمكن القول بأن الأدب حين يوجد بالفعل لا يخرج عن كونه عدداً من الكلمات المنطوقة أو المكتوبة . فالمادة "stuff" هى كل شىء ، والصورة إن هى إلا مجرد اسم لبعض جوانب المادة حينما يتجه الاهتمام أولاً وبالذات نحو تلك الجوانب . حقاً إن العمل الفنى تنظيم للطاقات ، كما أن المهم أولاً وقبل كل شىء إنما هو طبيعة هذا التنظيم ، ولكن هذا لا يمنعنا من القول بأن الطاقات هى التى تنظم ، وأنه لا وجود لهذا التنظيم خارج نطاق تلك الطاقات .

والاعتراف باشتراك الصورة بين الفنون المختلفة إنما يحمل معه ضمناً اعترافاً بوجود اشتراك مقابل فى المادة ، وهذه الواقعة الضمنية هى ما نريد الآن أن نعلم إلى استكشافه وأن نعمل على إظهاره . وقد سبق لنا أن لاحظنا

فيما تقدم أن كلا من الفنان والمتأمل على حد سواء ، إنما يبدأ بما يمكن تسميته باسم « القبض الكلية total seizure » أعنى ذلك الكل الكيفي الشامل الذى لم يتم تفصيله بعد ، والذى لم يتقسم بعد إلى أعضاء أو أفراد ، وقد تحدث شيلر عن الأصل فى قصائده ، فكتب يقول : « إن الإدراك يبدأ عندى دون موضوع واضح محدد ، ولكنه يتخذ فيما بعد شكلا أو صورة ، وما يجيء فى المقدمة إنما هو حالة موسيقية غريبة تطرأ على الذهن ، أما الفكرة الشعرية فإنها تجيء بعد ذلك » . ولوشئنا أن نقول هذه العبارة لقلنا: إنها تعنى شيئاً من قبيل ما أوردنا ذكره فيما سبق ، هذا إلى أن « الحالة المزاجية » mood لا تجيء فى البداية فحسب بل هى تظل قائمة كأساس أو دعامة سفلية حتى بعد ظهور الفروق أو التميزات ، فإن هذه التميزات لا تظهر فى الواقع إلا باعتبارها فروقها أو تميزاتها الخاصة : its distinctions .

ولو أننا نظرنا إلى الكلية الشاملة ، لوجدنا أن لها ، حتى منذ البداية ، طابعها الفريد الخاص ، بحيث إنها حتى حين تكون غامضة غير محددة ، فإنها تكون على وجه التحديد ما هى لا أى شئ آخر . وإذا قدر للإدراك أن يستمر ، فلا بد لعملية التمييز بالضرورة من أن تبدأ ، ولا بد للانتباه من أن يستثار ، وهو حين يستثار ، أو حين يتحرك فإنه لابد للأجزاء أو الأعضاء (members) من أن تبرز أو تنبثق من الأرضية أو الصورة الخلفية background ، وحينما يتحرك الانتباه فى اتجاه موحد ، بدلا من أن يشرذ ويتسكع ، فإنه يكون عندئذ محكوماً بالوحدة الكيفية المنتشرة (الغالبية) . والانتباه هنا محكوم بها ، لأنه يعمل فى نطاقها . حقاً إننا حين نقول: إن الأبيات الشعرية هى القصيدة ، أو هى مادتها ، فإننا نقرر مجرد « تحصيل حاصل » لا يكاد يعنى شيئاً ، ولكن الحقيقة التى تسجلها هذه العبارة التكرارية (التى هى مجرد تحصيل حاصل) ماكان يمكن أن تقوم لها قائمة ، لو لم تجئ المادة — المشعور بها على نحو شعرى — بادئ ذى بدء .

ولو لم يكن مجيئها بالطريقة الكلية الموحدة التي تسمح لها بتحديد تطورها الخاص ؛ أعني تخصصها على شكل أجزاء متميزة ، وإذا شعر المدرك بوجود تلفيقات ووصلات آلية في أى عمل فنى ، فذلك لأن مادة هذا العمل لم تكن محكومة بكيفية شائعة منتشرة .

وليس يكفى أن نقول إنه لابد لهذه الكيفية من أن توجد في جميع «الأجزاء» ، بل ينبغي أن نضيف إلى ذلك أن هذه الكيفية لا يمكن إلا أن تكون موضوعاً لشعور (أو وجدان) ، أعني أنها لابد من أن تختبر في التجربة بطريقة مباشرة ، ولسنا هنا بصدد محاولة وصف هذه الكيفية ، فإنه لا سبيل إلى وصفها ، كما أنه لا سبيل إلى الإشارة إليها بطريقة نوعية ، مادام كل ما هو معين أو مخصص في أى عمل فنى إنما هو واحد من أنواعها المتميزة ، وإنما نحن هنا بصدد محاولة لتوجيه الانتباه نحو شيء يستطيع كل منا أن يتحقق من أنه ماثل في خبرته الخاصة عن العمل الفنى ، وإن كان مثوله من الاكتمال والانتشار بحيث إنه ليعد أمراً مسلماً به (من تلقاء نفسه) ، ولئن كانت كلمة «الحدس» قد استخدمت على يد الكثير من الفلاسفة للإشارة إلى أشياء عديدة ، قد يكون بعضها من قبيل النماذج المشكوك في أمرها ، إلا أننا نستطيع أن نقول عن تلك الكيفية الشائعة التي تتخلل كل أجزاء العمل الفنى وتربطها في كل فردى موحد : إنها كيفية لا يمكن أن تدرك إلا إدراكاً «حدسياً» وجدانياً ، والواقع أن من شأن العناصر المختلفة والكيفيات المتميزة للعمل الفنى أن تمتاز وتنصر بطريقة لا تستطيع الأشياء المادية نفسها أن تنافسها فيها ، وهذا الامتزاج أو الانصهار إنما يعنى حضور تلك الوحدة الكيفية في جميع العناصر بطريقة مشعور بها . حقاً إن «الأجزاء» تميز تمييزاً عقلياً ، ولا تدرك إدراكاً حدسياً ، ولكن من المؤكد أنه بدون تلك الكيفية الشاملة المدركة حدسياً ، لابد من أن تظل الأجزاء خارجية بعضها بالنسبة إلى بعض ، وبالتالي فإن العلاقة بينها لن تكون

إلا مجرد علاقة آلية ، ومع ذلك فإن هذا الكائن الحى الذى نسميه بالعمل الفنى ليس شيئاً مختلفاً عن أجزائه أو أعضائه ، بل هو الأجزاء نفسها بوصفها أعضاء ، وتلك حقيقة تترد بنا من جديد إلى الكيفية الواحدة الشاملة المنتشرة التى تظل هى هى بعينها فى صميم تنوعها أو تميزها . وهكذا تكون النتيجة هى ظهور إحساس بالكلية : totality يمتاز بأنه تذكرى ، توقعى ، تلميحى ، تنبيهى .

وليس ثمة اسم يمكن أن نطلقه على مثل هذا الإحساس ، ولكن لما كان هو مصدر الحياة والنشاط ، فإنه يعد بمثابة روح العمل الفنى ، وهو يمثل صميم واقعية العمل الفنى ، حينما نشعر بأن هذا العمل واقعى لحسابه الخاص . لا كمجرد عرض واقعى ، فالكلية (أو الوحدة) هى اللغة الخاصة التى يتركب منها العمل الجزئى ، ويعبر عنه من خلالها ، وهى التى تسمه بطابع الفردية ، ومعنى هذا أن الكيفية الكلية هى عبارة عن الصورة الخلفية (أو الأرضية) التى نعلها أكثر من مجرد شىء مكافئ ، لأنها تنفذ إلى الداخل ، وتكيف كل شىء فى المركز (أو البؤرة) ، فتميز كل شىء بوصفه جزءاً وعضواً . والملاحظ أن ثمة عادة مألوفة لدينا هى عادة اعتبار سائر الموضوعات المادية ذات أطراف حاجزة (أو محددة) . وقد عمل على تقوية هذا الاعتقاد لدينا وجود أشياء كثيرة كالصخور ، والمقاعد ، والكتب ، والمنازل ، والتجارة ، والعلم ، تتمثل فيها جهود متنوعة للوصول إلى القياس الدقيق ، ثم لم يلبث الإنسان أن نقل — بطريقة لا شعورية — هذا الاعتقاد ، بوجود طابع محدد لكل موضوعات التجربة (هو اعتقاد مؤسس فى النهاية على المستلزمات العملية لأساليب تعاملنا مع الأشياء) إلى صميم تصوره للتجربة ذاتها ، ومن هنا فقد أصبحنا نتوهم أن للخبرة حدوداً واضحة المعالم كذلك التى تمتاز بها الأشياء المرتبطة بها ، ولكن أية خبرة من الخبرات ، حتى ولو كانت أكثرها ألفة واعتياداً ، إنما تنطوى على

تركيب كلى غير محدد . فالأشياء والموضوعات هي مجرد نقاط مركزية تحدث هنا والآن داخل « كل » يمتد إلى ما لا نهاية ، وهذا الكل هوتلك « الأرضية » الكيفية (أو الصورة الخلفية) التي تتحدد . وتصبح شعورية (بطريقة حاسمة) في الموضوعات الجزئية والخواص النوعية والكيفيات المحددة ، وثمة شيء « صوفى » يرتبط بكلمة « حدس » ، بحيث إن كل خبرة لتصبح صوفية بقدر ما يقوى فيها الإحساس أو الشعور بالغشاء اللامحدود الذى يكتنفها ، كما هي الحال فى الخبرة التى تنشأ لدينا عن أى موضوع فى ، وكما قال تينيسون Tennyson :

«إنما الخبرة عَقْدُ Arch تتلألاً من خلاله(*)»

تلك الدنيا التى لم نَرْتَدَّهَا بعد ، والتى تنحسر حدودها
أبدأً أبداً كلما أوغلنا فى المسير .

ذلك أنه وإن كان ثمة أفق حاجز ، إلا أن هذا الأفق ليتحرك كلما تحركنا نحن ، ولن يكون فى وسعنا قط أن نتحرر تماماً من كل إحساس بوجود شيء يمتد فيما وراء الأفق . . إن هناك فى داخل هذا العالم المحدود الذى نراه رؤية مباشرة ، شجرة قد استلقت عند أقدامها صخرة ، ونحن نصوب أنظارنا إلى تلك الصخرة ، ثم إلى الطحلب المنتشر على سطحها ، وقد نتناول مجهرأً لكى ندقق النظر إلى حشيشة البحر الصغيرة التى توجد فى طياته ، ولكن سواء أكان مجال بصرنا واسعاً ممتداً أم صغيراً دقيقاً ، فإننا فى كلتا الحالتين إنما ندركه فى خبرتنا بوصفه جزءاً من كل أوسع ، أو كل أشمل ، أعنى جزءاً تركز فيه الآن كل خبرتنا . وقد نوسع مجال بصرنا فننتقل من دائرة ضيقة إلى دائرة واسعة . ولكن مهما كان من سعة هذا المجال ، فإننا نظل نشعر بأنه لا يمثل الكل ، لأن حدوده ترسل ظلالها

(١) العَقْد Arch هنا هو البناء المنحنى (المقوس) ، كأنما هو المنفذ الذى يطل منه المرء على العالم الخارجى . والشاعر يريد أن يقول: إن التجربة نافذة مفتوحة على هذا العالم . وكلما تحرك المرء تداعت جدران ذلك العقد ، واتسع أفق العالم الشاسع الممتد أمام أبصارنا .
(المترجم)

إلى ذلك المدى اللامحدود الذى يمتضى الخيال إلى ما وراءه باحثاً عن الكون ، وهذا الإحساس بالكل الشامل ، وإن كان متضمناً فى كل خبرة عادية ، إلا أنه يكتسب صبغة حادة داخل إطار اللوحة أو القصيدة ، وما يحقق بيننا وبين أحداث المأساة (أو التراجيديا) ضرباً من التوافق أو المواءمة ؛ إنما هو هذا الإحساس ، لا أى تطهير خاص . وقد استغل الرمزيون هذا المظهر اللامحدود للفن ، فقال بو : « إن للغامض إيجاء لا محدوداً ؛ وبالتالي تأثيراً روحياً » . بينما ذهب كولردج إلى أنه لا بد لكل عمل فنى من أن يجيء محاطاً بهالة من عدم الفهم ، حتى يحدث تأثيره كاملاً غير منقوص .

والواقع أن أى موضوع صريح يشغل بؤرة الشعور لابد من أن يقترن بضرب من الارتداد إلى شىء ضمنى لم يدرك إدراكاً عقلياً واضحاً ؛ ولئن كنا نقول عن هذا الشىء فى مجال التفكير: إنه مبهم أو غامض ، إلا أننا فى الخبرة الأصلية لا نعرفه بوصفه غامضاً ، ومعنى هذا أن الشىء الغامض هو دالة للموقف الكلى ، لا مجرد عنصر فيه ، كما كان ينبغى له أن يكون لو أنه كان يدرك باعتباره غامضاً . ولنضرب لذلك مثلاً فنقول: إن الغسق — عند الأصيل — هو كيفية سارة تميز العالم ككل ، أو هو المظهر الملازم له ، ولكنه قد يتحول إلى سمة خاصة بغبضة حين يحول دون الإدراك الجلى الواضح لموضوع معين نرغب فى مشاهدته بدقة ، وتمييزه عما عداه .

والواقع أن الكيفية المنتشرة اللامحدودة لأية خبرة من الخبرات ، إنما هى التى تحقق الترابط الوثيق بين سائر العناصر المحددة (وهى العناصر التى نشعر بموضوعاتها فى صميم بؤرة الشعور) ، فتخلق منها كلا موحداً ، وخير دليل على أن هذا ما يحدث بالفعل ، إنما هو إحساسنا المستمر بالأشياء على أنها متعلقة بالموضوع أو غير متعلقة به ، وهو إحساس مباشر نسيمه باسم « مطابقة مقتضى الحال » : Relevancy . ولا يمكن أن يكون هذا الإحساس وليد التفكير ، حتى ولو كنا فى حاجة إلى شىء من التفكير لكى

نعرف ما إذا كان هذا الاعتبار المعين أو ذاك مناسباً أو ملائماً لما نحن بصدد عمله أو التفكير فيه. والحق أنه لو لم يكن ذلك الإحساس مباشراً ، لما وجد لدينا مرشد يسير تفكيرنا على هديه ، وآية ذلك أن الإحساس بالكل الشامل الضمى إنما هو سياق كل خبرة ، فضلاً عن أنه يعبر عن ماهية « الصحة العقلية » ، وليس الشيء الخنوني أو المختل عقلياً بالنسبة إلينا سوى ذلك الشيء المتزع من السياق المشترك ، والذي يقوم بمفرده في عزلة تامة ، كما هي الحال بالنسبة إلى أى شيء يحدث في عالم مختلف تماماً عن عالمنا ، وبدون هذا الوضع اللامعين غير المحدد ، لابد من أن تصبح مواد الخبرة مفككة غير متماسكة(*) .

وإن العمل الفني ليبرز ويقوّى ذلك الطابع المميز للموضوع باعتباره كلا ، وباعتباره متنسباً إلى ذلك الكل الأرحب الشامل ، ألا وهو الكون الذى نحيا فيه ، وهذه الحقيقة — فيما نعتقد — إنما هي التى تتكفل بتفسير ذلك الشعور بالمعقولة الشائقة والوضوح الرائع ، الذى يملكنا حينما نكون بإزاء موضوع نختبره بشيء من العمق أو الشدة الجمالية ، وهى تفسر لنا أيضاً ذلك الشعور الدينى الذى يقترن بالإدراك الجمالى الحاد ، وهنا نجد أنفسنا كما لو كنا قد أدخلنا إلى عالم يمتد فيما وراء هذا العالم، ولكنه مع ذلك يعبر عن أعمق حقيقة لهذا العالم الذى نعيش فيه خلال خبراتنا العادية ، وكأننا نحمل إلى ما وراء ذاتنا ، حتى نعر على ذاتنا ، ولسنا نجد أية دعامة نفسانية نستند إليها في تفسير مثل هذه الخصائص المميزة للخبرة ، اللهم إلا بأن نقول: إن العمل الفني يعمل — بوجه ما من الوجوه — على تعميق وتوضيح الإحساس (المصاحب لأية خبرة سوية) بوجود كل محيط غير محدد ، أما هذا الكل نفسه فإننا

(*) يلاحظ هنا أن ديوى الذى يرفض فكرة « الكل » في المجال الميتافيزيقي ، يجعل لها أهمية كبرى في المجال الجمالى ، لأنه يرى أن لدينا إحساساً مباشراً بالحقيقة الفنية الكلية التى تكن من وراء شتى عناصر الموضوع الجمالى ؛ فضلاً عن أنه يجعل للإحساس بالكل قيمة سيكولوجية بوصفه دعامة الصحة العقلية . (المترجم)

نشعر به عندئذ كما لو كان امتداداً لذواتنا ، والواقع أن الشخص الذى خاب مسعاه فى موضوع خاص من موضوعات الرغبة كان قد خاطر بنفسه فى سبيله ، إنما هو وحده الذى يستطيع أن يقول مع ماكبث: إن الحياة أقصوصة يرويها أحق ، أقصوصة مليئة بالصياح والهياج ، ولكنها لا تعنى شيئاً ! أما حيث لا يكون « الشعور المتضخم بالشخصية » هو معيار الحقيقة والقيمة ، فهناك نكون جميعاً مواطنين فى هذا العالم الواسع الذى فيما وراء ذواتنا ، وهناك لا بد لأى إدراك حاد لحضوره معنا أو فينا ، أن يجلب لنا إحساساً مشعباً فريداً فى نوعه ، بالوحدة ذاتها ومع ذواتنا . ولكل عمل فنى واسطة خاصة يتم عن طريقها - بين جملة أشياء أخرى - نقل الكل الكيفى الشامل ، ونحن نلمس العالم - فى كل خبرة نقوم بها - من خلال أداة لمس معينة ، ثم نواصل احتكاكنا به ، فيقدم إلينا فى عقردارنا ، من خلال عضو متخصص ، وإن الكائن الحى ليعمل ككل ، مستعيناً بكل ما لديه من حصيلة ماضية وموارد متنوعة ، ولكنه إنما يعمل من خلال واسطة معينة ، كواسطة العين حين تتفاعل مع العين والأذن واللمس ، ثم تحيى الفنون الجميلة فتضع يدها على هذه الحقيقة وتمضى بها إلى أعلى درجة من درجات المعنى أو الدلالة ، ونحن نرى فى أى إدراك بصرى عادى ، عن طريق الضوء (أو بوساطة الضوء) ، كما أننا نستطيع أن نميز عن طريق الألوان المنعكسة والمنكسرة . وهذه الحقيقة إن هى إلا مجرد تحصيل حاصل ، ولكن الملاحظ فى الإدراكات العادية أن واسطة اللون مختلطة مزيفة ، لأننا حين الرؤية ، نسمع أيضاً ، ونحس بالضغط ، ونشعر بالحرارة والبرودة ، وأما فى اللوحة فإن اللون يصنفى المشهد من كل ما يعلق به عادة من الأخطا والشوائب ، لأن هذه كلها تصبح جزءاً من تلك الخثالة التى تقع تحت عملية ضغط قوى ، وتترك فى النهاية كفضلات تخلفت عن فعل عصر شديد . وهكذا نرى أن الواسطة (فى التصوير) إنما تصبح هى اللون وحده .

ولما كان على اللون وحده الآن أن يحمل كيفيات الحركة ، واللمس ، والصوت . . الخ . وهى تلك الكيفيات التى تتمتع فى الرؤية العادية بوجود مادى مستقل لحسابها الخاص ، فليس بدعاً أن تزايد الطاقة والقوة التعبيرية اللتان يتمتع بهما اللون .

وإن الصور الفوتوغرافية لتحمل بالنسبة إلى الجماعات البدائية — فيما يقال — طابعاً سحرياً مخيفاً ، فإنه لمن الغريب حقاً أن تعرض الأشياء الجامدة والحية على هذا النحو ، وهناك شواهد كثيرة تثبت أنه حينما ظهرت الصور على اختلاف أنواعها لأول مرة ، فقد نسبت إليها قوة سحرية ، وكان السر فى ذلك هو أن الناس كانوا يظنون أن مثل هذه القوة التمثيلية لا يمكن أن تصدر إلا عن أصل فائق للطبيعة ، وأى شخص لم يتحول إلى إنسان جامد عديم الحساسية ، تحت تأثير الاحتكاك العادى المستمر باللوحات التصويرية ، لا بد أيضاً من أن يجد شيئاً من السحر فيما ينطوى عليه ذلك الشيء المتقلص المسطح ، المنتظم ، من قدرة على وصف هذا العالم الرحب المتنوع بما فيه من أشياء حية وأخرى جامدة . وربما كان هذا هو السبب فى أن كلمة « الفن » قد أصبحت تشير فى نظر العامة من الناس إلى فن التصوير ، كما أصبح « الفنان » عندهم إنما هو الرجل الذى يصور (أو يرسم) ، كذلك نسب الرجل البدائى إلى الأصوات — حين تستخدم كألفاظ — القدرة على التحكم بطريقة خارقة للطبيعة فى أفعال البشر ومكنونات نفوسهم ، كما نسب إليها أيضاً — على شرط أن تتوافر الكلمة المناسبة — القدرة على التحكم فى القوى الطبيعية ، وقد لا تقل عن هذا كله إعجازاً قوة الأصوات — فى الأدب — على التعبير عن سائر الأحداث والموضوعات .

ومثل هذه الحقائق — فيما يبدو لنا — إنما تكشف لنا عن دور « الوسائط » ودلالاتها بالنسبة إلى الفن ، وقد يبدو لأول وهلة أن القول بأن لكل فن واسطته الخاصة ، إنما هو حقيقة لا حاجة إلى النص عليها ، ولماذا نأبى إلا أن

ندون على القرطاس أن التصوير لا يمكن أن يقوم بدون لون ، والموسيقى لا يمكن أن تقوم بدون صوت ، والعمارة لا يمكن أن تقوم بدون حجارة وخشب ، والنحت لا يمكن أن يقوم بدون رخام وبرونز ، والأدب لا يمكن أن يقوم بدون كلمات ، والرقص لا يمكن أن يقوم بدون جسم حتى ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال - فيما أعتقد - قد اتضحت لنا بكل جلاء فيما مر بنا ، فقد رأينا أن في كل خبرة إنما يكن « كل » كفى شامل يقابل ويظهر ذلك التنظيم الكلى لضروب النشاط التي يتكون منها الإطار البشرى العجيب ، ولكن الملاحظ في كل خبرة أن هذا الجهاز (أو الميكاتزم) المعقد المتفاضل ، المسجل ، إنما يعمل من خلال مجموعة من البيانات الخاصة التي تحتل مركز الصدارة ، دون أن تنتشر أو تشتت عبر سائر الأعضاء في آن واحد - اللهم إلا في لحظات الرعب الشديد panic الذي نقول عنه بحق: إنه يجعل المرء يفقد لبه . وما تشير إليه « الواسطة » Medium في الفن الجميل ، إنما هو توافر التخصص والتفرد لدى عضو معين يضطلع بمهمة الخبرة على الوجه الذي يتم معه استغلال كل ما ينطوى عليه هذا « التخصص » من إمكانيات ، وحين تكون العين أو الأذن هي صاحبة النشاط المركزي ، فإنها لانفقد طابعها النوعي أو صلاحيتها الخاصة بوصفها حاملة لخبرة تجعلها (هي) ممكنة بشكل لانظير له . ولهذا فإن الرؤية والسمع اللذين يتسمان بالتشتت والاختلاط في الإدراكات العادية يصبحان مركزين في الفن بالحد الذي يستطيع معه المركز الخاص للواسطة المعينة أن يعمل بكل ما لديه من طاقة ، متحرراً من شتى مظاهر التشتت .

و « الواسطة » إنما تعني أولاً وقبل كل شيء « الوسيط » ، ولا يخرج مضمون كلمة « وسيلة » عن هذا المعنى نفسه ، فهذه الكلمات الثلاث تشير إلى الأشياء المتوسطة ، أو الحدود الوسطى التي يتم عن طريقها عبور شيء ظل حتى الآن بعيداً نائياً ، ولكن ، ليست كل الوسائل وسائط وإنما يوجد

نوعان من الوسائل : نوع يعد خارجياً بالنسبة إلى ما يتحقق ، ونوع ينتقل إلى النتائج الحادثة ويظل باطناً فيها ، وهناك نهايات هي مجرد وقفات يرحّب بها ، ونهايات أخرى هي مظاهر تحقق أو اكتمال لما تقدم عليها ؛ فالعناء الذى يستشعره العامل الأجير هو فى معظم الأحيان مجرد مقدمة أو ظاهرة سابقة على الأجر الذى يتقاضاه ، مثله كمثل استهلاك البترول الذى هو مجرد وسيلة لتحقيق عملية النقل ، ولا بد للوسيلة من أن تكف عن الفعل حينما يتم الوصول إلى « الغاية » ، إن لم نقل بأن المرء يود — بصفة عامة — أن يحصل على النتيجة ، دون حاجة إلى استعمال الوسيلة . وهنا لا تكون الوسائل سوى مجرد سقالات تم عن طريقها عملية البناء .

ومثل هذه الوسائل الخارجية — أو الوسائل البحثية كما نسميها بحق — إنما هي فى العادة من ذلك النوع الذى يمكن فيه استبدال وسيلة بأخرى ، وما يحدد استخدام الوسائل المعينة التى نستعملها بالفعل إنما هو بعض الاعتبارات الخارجية المحضة ، كاعتبار الرخص مثلاً ، ولكننا مجرد ما نتحدث عن « وسائل » فإننا نشير إلى « وسائل » مندمجة فى صميم النتيجة أو الحاصل . وحتى لو نظرنا إلى قوالب الطوب والملاط ، لوجدنا أنها تصبح جزءاً من صميم المنزل الذى تستخدم فى بنائه ؛ فهى ليست مجرد وسائل لإقامته أو تشييده ، والواقع أن الألوان هى اللوحة ، كما أن الأنغام هى الموسيقى والطابع الذى تمتاز به اللوحة المرسومة بالألوان المائية يختلف اختلافاً كبيراً عن الطابع الذى تمتاز به اللوحة المرسومة بالزيت ، ومعنى هذا أن التأثيرات الجمالية هى جزء لا يتجزأ من صميم واسطتها ، بحيث إنه لو حلت واسطة أخرى محلها ، لكنا بإزاء « تلاعب بارع » ؛ لا بإزاء موضوع فنى ، وحتى حين يمارس هذا الاستبدال بأكبر قسط ممكن من البراعة الفنية ، أو حين يحقق لغرض خارج عن نوع الغاية المرادة ، فإن الناتج لا بد من أن يكون آلياً ، أو هو قد يكون مجرد تمويه مزخرف رخيص ، كما هى الحال بالنسبة

إلى الألواح الخشبية المدهونة بألوان الحجارة في بناء إحدى الكاتدرائيات ؛ فإن الحجارة متماسكة متكاملة ، ليس فقط من الناحية المادية ، بل من حيث التأثير الجمالى أيضاً .

والفارق بين العمليات الخارجية والعمليات الداخلية، إنما هو فارق عام ينطبق على كل مسائل الحياة . فهذا طالب يستذكر دروسه ؛ لكي يجتاز الامتحان ؛ أو يحصل على ترقية ، على حين قد يتحد نشاط التعلم - في نظر طالب آخر - بوصفه وسيلة ، اتحاداً تاماً مع النتيجة التي تترتب عليه ، وهنا تكون النتيجة ، ألا وهي التعليم والتنوير الذهني ، هي العملية نفسها شيئاً واحداً . وقد يحدث أحياناً أن نقوم بسفرة للوصول إلى جهة ما نظراً لأن لدينا مهمة خاصة أو عملاً معيناً نريد أن ننجزه في المكان الذي نتوجه إليه ، وفي هذه الحالة قد نتمنى لو كان في الإمكان أن نستغنى عن القيام بمثل هذه الرحلة ، ولكننا في أحيان أخرى قد نسافر للاستمتاع بلذة التجول أو الترحال ، وروية كل ما تقع عليه أعيننا . وفي هذه الحالة يكون ثمة اتحاد أو تطابق بين الوسيلة والغاية ، ولو أننا استعرضنا في أذهاننا عدداً من أمثال هذه الحالات ؛ لرأينا على الفور أن سائر الحالات التي تكون فيها الوسائل والغايات خارجية بعضها بالنسبة إلى البعض الآخر، إنما هي حالات لاتنصف بأية صبغة جمالية . وربما كان في وسعنا أن ننظر إلى هذا الطابع الخارجي نفسه على أنه خير تعريف لما هو « غير جمالى » .

وحيث يكون المرء « خيراً » أو « صالحاً » لجحد أنه يستهدف تجنب العقوبة ، سواء أكانت العقوبة في نظره هي الذهاب إلى السجن ، أم دخول النار ، فإن سلوكه لا يمكن أن يعد جميلاً أو جذاباً ، وفي هذه الحالة يكون مثل هذا السلوك عديم الصبغة الجمالية . مثله كمثل الذهاب إلى عيادة طبيب الأسنان للتخلص من ألم دائم ، وحينما وحد اليونانيون بين « الخير » و« الجمال » في الأفعال ، فإنهم قد كشفوا - من خلال شعورهم بالرشاقة والتناسب

في السلوك الخير - عن إدراكهم لامتزاج الوسائل والغايات ، وقد يكون في مغامرات القرصان - على أقل تقدير - جاذبية رومانتيكية لا نكاد نجد لها نظيراً في المكاسب الأليمة التي يحصلها ذلك الرجل الذي يحترم القانون لمجرد أنه يظن أن هذا المسلك أجدى وأنفع في خاتمة المطاف ، وأن الجانب الأكبر من نفور الجمهور من المذهب النفعي في النظرية الأخلاقية إنما يرجع إلى أن هذا المذهب يبالغ في تقريره لعامل الحساب المحض « حساب اللذات » . وعلى حين كان « الذوق » و « اللياقة » يوماً صفتين محبوبتين ، بسبب طابعهما الجمالى ، نجد أنهما اليوم قد أصبحا يحملان على محمل سيئ ، نظراً لأنهما صارا يفهمان على أنهما يشيران إلى نوع من التطرف والتأنيق (أو البورجوازية) اللذين يتظاهرن بهما المرء رغبة في الوصول إلى غاية خارجية . والواقع أننا لو نظرنا إلى كل مراتب الخبرة لوجدنا أن اتسام الوسائل بالطابع الخارجى ، إنما هو الذى يحدد صبغتها الآلية . وكثير مما نخلع عليه صفة « الروحية » هو أيضاً خلو من كل طابع جمالى ، ولكن هذه الصبغة اللاجمالية إنما ترجع إلى أن الأشياء التى نقول عنها إنها روحية تمثل هى الأخرى ضرباً من الانفصال بين الوسيلة والغاية بدليل أن « المثل الأعلى » هنا مقطوع الصلة بالحقائق أو الوقائع ، فى حين أن هذه الوقائع هى التى تبرر كل جهاد يبذل فى سبيله ، ومن ثم فإنه ليبدو مسيخاً تافهاً . وأما حين يتجسم « العنصر الروحى » فى صميم الإحساس بالأشياء الواقعية ، فهناك يكون فى وسعه أن يجد له مستقراً محلياً ، وأن يحصل ثبات الصورة اللازم للطابع الجمالى ، وليس أدل على صحة ما نقول من أن الملائكة أنفسهم هم فى حاجة إلى أن يزودوا - فى الخيال - بأجسام وأجنحة !

وقد سبق لنا أن أشرنا أكثر من مرة إلى الصبغة الجمالية التى قد تلازم العمل العلمى (أو الإنتاج العلمى) . حقاً إن الرجل العادى لا يرى عادة فى مواد العالم سوى عناصر منفردة ، ولكن هناك بالنسبة إلى الباحث العلمى

صبغة إشباعية إنجازية تتصف بها تلك المواد ، نظراً لأن النتائج تلخص وتكمل الشروط التي قادت إليها (أى إلى تلك النتائج) ، هذا إلى أن للمواد العلمية في بعض الأحيان صورة أنيقة ، إن لم نقل بأنها قد تنطوى على صورة صارمة أو قاسية (austere) ، ويقال: إن كلارك ما كسويل أدخل يوماً رمزاً ما من الرموز ، لكي يخلع على إحدى المعادلات الفيزيائية طابع القائل (أو التناظر) . ولم يكتسب هذا الرمز معناه إلا أخيراً ، بعد أن جاءت بعض النتائج التجريبية فعملت على تأييده ، ونحن نظن أنه من الحق أيضاً أنه لو كان رجال الأعمال مجرد « آكلي - نقود » - كما يتوهم غالباً أعداؤهم الخارجيون الذين لا يتعاطفون معهم - لكانت الأعمال التجارية أقل تشويقاً وجاذبية مما هي عليه بالفعل ، ولكن الواقع أن مثل هذه الأعمال قد تتخذ كل خصائص المباراة ، فضلاً عن أنها حتى حين تكون ضارة من الناحية الاجتماعية ، فإنها لا بد من أن تتخذ صبغة جمالية في أعين أولئك الذين اجتذبهم وأسرت لهم .

وإذن فإن « الوسائل » إنما تصبح « وسائط » حينما لا تكون مجرد « ظواهر تمهيدية » أو « مقدمات أولية » . واللون - من حيث هو واسطة - إنما هو وسيط بين القيم الضعيفة المشتتة في التجارب العادية ، وبين الإدراك المركز الحديد المتولد عن اللوحة . ولو أننا نظرنا إلى الأسطوانة المسجلة ، لوجدنا أنها عبارة عن حامل ينقل إلينا تأثيراً معيناً ، لا أكثر ، ولئن كانت الموسيقى التي تنبعث منها هي الأخرى عبارة عن حامل ، إلا أنها أيضاً شيء أكثر من ذلك ، لأنها حامل يتحد مع ما يحمله ، أو هي على الأصح تتطابق مع ما تنقله ، حقاً إننا لو نظرنا إلى الريشة وحركة اليد حينما تضع الألوان على القماش ، من الناحية المادية الصرفة ، لوجدنا أنهما ظاهرتان خارجيتان بالنسبة إلى اللوحة ، ولكنهما ليستا كذلك من الناحية الفنية الصرفة ، وآية ذلك أن لمسات الريشة هي جزء لا يتجزأ من التأثير الجمالي للوحة حينما تدرك .

وقد ذهب بعض الفلاسفة إلى أن التأثير الجمالى — أو الجمال — هو من قبيل العنصر الأثيرى الذى يجد نفسه ملزماً — بحكم ضرورة التلاؤم مع الجسد — باستخدام المادة الحسية الخارجية كحامل أو أداة للنقل ، وهذا المذهب إنما يتضمن أنه لو لم تكن النفس سجيئة فى البدن ، لأمكن أن توجد لوحات بدون ألوان ، وموسيقى بدون أنغام ، وأدب بدون ألفاظ . بيد أننا لو استثنينا جماعة النقاد الذين يخبروننا كيف يشعرون ، دون أن يخبرونا ، بل دون أن يعرفوا بلغة « الوسائط » المستخدمة لماذا يشعرون على نحو ما يشعرون ولو أننا أيضاً استثنينا أولئك الأشخاص الذين يوحدون بين التدفق gush وبين التقدير الفنى ، لكان فى وسعنا أن نقول: إن الامتزاج تام بين الوسائط والتأثير الجمالى .

وما يكون لب كل إبداع فنى ؛ وكل إدراك جمالى ، إنما هو الإحساس بالواسطة من حيث هى واسطة . ومثل هذه الحساسية لا يمكن أن تندس فى بعض المواد الخارجية الدخيلة ، فاللوحات — مثلاً — حينما ينظر إليها على أنها مجرد وسائل توضيحية لبعض المشاهد التاريخية ، أو لأى إنتاج أدبى أو لبعض المناظر المألوفة ، فإنها عندئذ لاتدرك بالاستناد إلى وسائطها الخاصة ، وحينما ينظر إليها أيضاً بالاعتصار على الرجوع إلى الصنعة ؛ أو التكنيك ، المستخدم فى صناعتها أو تكوينها ، فإنها عندئذ لاتدرك إدراكاً جمالياً ، وذلك لأن الوسائل هنا أيضاً إنما هى منفصلة عن الغايات ، وبالتالي فإن تحليل الوسائل قد حل محل الاستمتاع بالغايات ، حقاً إنه قد يبدو أن الفنانين هم أنفسهم كثيراً ما يقربون العمل الفنى من وجهة نظر تكتيكية صرفة ، والنتيجة فى مثل هذه الحالة هى — على الأقل — نتيجة مرضية مريحة ، خصوصاً إذا جاءت بعد جرعة مما يسمونه باسم « التقدير » ، ولكن الواقع — فى معظم الأحيان — أن الفنانين يشعرون بالكل للدرجة أنه لا حاجة بهم إلى التوقف عند الغاية أو الكل ، من وجهة نظر لفظية صرفة ، ومن ثم فإنهم أحرار فى أن ينظروا إلى الطريقة التى تم بها إنتاج هذا الكل .

والواسطة في صميمها وسيط : فهي تتوسط بين الفنان والمتذوق (أو المدرك) . وكثيراً ما نجد تولستوى — في غمرة آرائه الأخلاقية المسبقة — يتحدث كفنان ، فتراه يعلى من شأن وظيفة الفنان حينما يقرر ماسبق لنا أن ذكرناه من أن الفن عامل توحيد أو أداة اتحاد . ويبت القصيد هنا — بالنسبة إلى نظرية الفن — هو أن هذا الاتحاد إنما يتحقق عن طريق استخدام مادة خاصة بوصفها واسطة . ونحن جميعاً — بحكم مزاجنا — أو ربما — بحكم ميلنا ونزوعنا — إنما نعد — إلى حد ما — فنانين وما ينقصنا على وجه التحديد إنما هو ذلك الذى يتميز به الفنان في مضمار الأداء أو التنفيذ ، وذلك لأن لدى الفنان القدرة على تملك نوع خاص من المادة ، وإحاطته إلى واسطة حقيقية للتعبير ؛ وأما باقى الناس فإنهم في حاجة إلى مسالك عديدة وكتلة ضخمة من المواد ، لكى يتسنى لهم أن يعبروا عما يودون أن يقولوه . وهنا يحىء تعدد القوى المستخدمة فيعطل بعضه البعض الآخر ، ويجعل التعبير مضطرباً مهوشاً ، في حين تعمل الضخامة الصرفة للمواد المستخدمة على جعل التعبير مختلطاً مثقلاً ، وأما الفنان فإنه يتشبث بالعضو الحسى الذى اختاره لنفسه ، ويتمسك بالمواد المقابلة له ، ومن ثم فإن الفكرة الفردية المركزة التى يشعر بها عن طريق واسطته الخاصة إنما ترد إليه نقية صافية ، ومعنى هذا أن الفنان يودى دوره بقوة وشدة ، لأنه يوديه بدقة وصرامة . وما قاله دلاكرؤا عن مصورى عصره قد يصدق أيضاً على صغار الفنانين بصفة عامة ، فقد قال دلاكرؤا عنهم : إنهم كانوا يستخدمون التلوين لا اللون . ومعنى هذه العبارة أنهم كانوا يضعون اللون على الموضوعات التى يرسمونها ، بدلا من أن يصنعوها من اللون نفسه . وهذه الطريقة تنطوى على فصل بين الألوان بوصفها وسائل من جهة ، وبين الموضوعات والمشاهد المرسومة من جهة أخرى ، فلم يستخدم هؤلاء المصورون اللون كواسطة بكل إخلاص ، وإنما دب الانقسام لديهم بين العقل والتجربة ،

فكانت النتيجة أن بقيت الوسيلة والغاية عندهم منفصلتين ، ولم تحدث الثورة الجمالية الكبرى في تاريخ فن التصوير إلا حينما أصبح اللون يستخدم بطريقة بناءية ، وعندئذ لم تعد اللوحات مجرد رسومات ملونة ، والفنان الحق إنما هو ذلك الذي يرى ويشعر بلغة واسطته الخاصة ، كما أن الشخص الذي تعلم كيف يدرك (أو يتذوق) بطريقة جمالية ، إنما هو ذلك الذي يبارى الفنان نفسه في القيام بهذه العملية ، أما كل من عداها من الناس ، فإنهم يحملون في تضاعيف رؤيتهم للوحات وسماهم للموسيقى أفكاراً مسبقة يستمدونها من مصادر تعطل الإدراك «الجمالى» وتبعث فيه الاضطراب أو الاختلاط. وقد يعرف الفن الجميل في بعض الأحيان بأنه القدرة على الإيهام ، أو خلق الأوهام . وهذه العبارة — فيما يبدولنا — إنما هى بلا شك طريقة جاهلة مضللة في تقرير حقيقة أكيدة ، ألا وهى أن الفنانين يحدثون تأثيراتهم عن طريق التحكم في واسطة فردية ، والملاحظ في إدراكنا العادى أننا نعتمد على إمدادات ترد إلينا من مصادر عديدة ، حتى تتمكن من فهم معنى ما نحن بصدد معاناته ، وأما الاستعمال الفنى للواسطة ، فإنه يعنى أن شتى المساعدات التى لا علاقة لها بالموضوع قد استبعدت تماماً ، وأن كيفية حسبة واحدة هى التى استعملت بكل شدة وتركيز لأداء العمل الذى يؤدى عادة بمعاونة عدد كبير من الكيفيات الحسية الأخرى ، بيد أننا لو أطلقنا على هذه النتيجة اسم «الوهم» أو «الخداع» ، فكأننا نخلط بين أمور ينبغى التمييز بينها . ولو كان معيار الخداعة الفنية هو القدرة على رسم ذبابة فوق خوخة بحيث إن المرء ليندفع نحو ذبها ، أو البراعة في رسم حبات من العنب فوق قطعة القماش لكى تجيء الطيور فتلتقطها ، لكان «خيال المقانة» عملاً فنياً غاية في الروعة ، إذا نجح في طرد الغربان أو منعها من الاقتراب.

وربما كان في وسعنا أن نلقى بعض الأضواء على هذا اللبس الذى تحدثنا عنه فيما سبق ، ذلك أن ههنا شيئاً مادياً ، بالمعنى العادى الذى ننسبه إلى الوجود

الواقعي ، إذ هناك اللون أو الصوت الذي تتكون منه الواسطة ، ثم هناك الخبرة مع ما يقترن بها من إحساس بالواقع ، وهو إحساس يحتمل أن يكون أقوى وأعلى درجة ، ولو أن هذا الإحساس جاء شبيهاً تماماً بذلك الحس المتعلق بالوجود الواقعي للواسطة ، لكان مجرد وهم خداع ، ولكنه في الحقيقة مختلف عنه تمام الاختلاف ، فالوسائل (مثلاً) على خشبة المسرح ، ألا وهم الممثلون بحركاتهم وأصواتهم ، كائنات واقعية لها وجودها الحقيقي . ولا بد بالتالي من أن يتولد لدى المتفرج المثقف (على فرض أن التمثيلية التي يشاهدها هي من النوع الفني الأصيل) إحساس قوى (إلى أعلى درجة) بواقعية الأشياء في صميم الخبرة العادية ، وأما الرجل الساذج الذي يتردد على المسرح ، فإنه هو وحده الذي قد يتخدع بما يدور على خشبة المسرح من وقائع فيوحد بين ما يحدث ، وبين نوع الحقيقة المتجلية في الوجود النفسي للممثلين ، لدرجة أنه قد يحاول أن يشترك معهم في القيام بنشاط فعلي . حقاً إن بعض اللوحات التي تصور أشجاراً أو صخوراً ، قد تخلع على الحقيقة المميزة للشجرة أو الصخرة صبغة حادة أو طابعاً قوياً لم يكن لها من قبل ، ولكن هذا لا يستلزم بالضرورة أن يأخذ المتأمل جانباً من اللوحة على أنه صخرة حقيقية من النوع الذي يستطيع أن يدهقه بمطرقة ، أو أن يتخذ منه مقعداً . وما يجعل من أية مادة « واسطة » بمعنى الكلمة ، إنما هو استخدامها للتعبير عن معنى مختلف عن ذلك الذي تملكه بمقتضى وجودها المادي المحض ، فليس المهم هنا هو معنى ما هي عليه مادياً ، بل معنى ما تعبر عنه .

وحينما نتحدث عن « الأرضية » الكيفية للخبرة ، والواسطة الخاصة التي يتم عن طريقها إسقاط المعاني والقيم المتميزة على تلك الأرضية ، فإننا نجد أنفسنا بإزاء شيء عام أو عنصر مشترك بين مادة جميع الفنون ، حقاً إن الوسائل مختلفة في الفنون المختلفة ، ولكن تملك ناصية الواسطة إنما هو عامل مشترك بين جميع الفنون ، ولو لم يكن الأمر كذلك ، لما كانت الفنون معبرة ، كما أنه لو لم تتوافر تلك المادة المشتركة ، لما كان لتلك الفنون

« صورة » وقد سبق لنا أن أشرنا فيما تقدم إلى تعريف الدكتور بارنر Barnes للصورة باعتبارها تكاملاً يتحقق من خلال العلاقات بين اللون ، والضوء والخط ، والحيز (أو المكان) ، وأنه لمن الواضح « في فن التصوير » أن اللون هو الواسطة ، ولكن ليس يكفي أن نقول : إن للفنون الأخرى وسائط تقابل اللون ، بل لابد من أن نضيف إلى ذلك أيضاً أن لمادة تلك الفنون خاصية تؤدي نفس الوظيفة التي يؤديها الخط والحيز في الصورة ، والملاحظ في اللوحات الفنية أن الخط يقوم بمهمة تخطيط الحدود ، وتحديد المعالم ، فتكون النتيجة هي عرض موضوعات متميزة ، ويكون الشكل أو الرسم مجرد وسيلة يتم عن طريقها تحديد كتلة لولاه لظلت غير متميزة ، فتستحيل تلك الكتلة إلى موضوعات قابلة للتحديد ، سواء أكانت أشخاصاً ، أم جبلاً ، أم عشباً . . الخ . ولكل فن أجزاؤه المحددة ، أو وحداته الفردية ، ولكن كل فن إنما يستخدم واسطته المادية ، لكي يخلع على وحدة مبدعائه تعقد أجزائه .

وإذا كان ثمة وظيفة قد يتبادر إلى أذهاننا أن ننسبها إلى الخط ، فتلك هي وظيفة أو دالة « الصورة » ، والسبب في ذلك أن الخط يوصل ويربط ، فهو وسيلة متكاملة ، لتحديد الإيقاع ، ومع ذلك فإن التفكير أو التأمل العقلي سرعان ما يظهرنا على أن ما يوفر العلاقات الصحيحة في الاتجاه الواحد يكون (أو يركب) فردية الأجزاء في الاتجاه الآخر ، ولنفرض على سبيل المثال أننا نتطلع إلى منظر « طبيعي » عادي يتألف من أشجار ، ونباتات شوكية ، ورقعة من الحشيش الأخضر ، وتلال قلائل في مؤخرة المنظر ، فنحن هنا بإزاء منظر أو مشهد يتكون من هذه الأجزاء ، ولكن هذه الأجزاء غير متوافقة فيما بينها ، لو أننا نظرنا إليها من وجهة نظر المشهد الكلي أو المنظر العام ، وآية ذلك أن التلال وبعض الأشجار غير موضوعة في المكان المناسب ، مما قد يدفعنا إلى أن نرغب في إعادة تنظيمها ، وكذلك

قد تبدوا لنا بعض الفروع غير متوافقة ، كما أننا قد ننظر إلى الشجيرات الصغيرة فنجد بعضها في أوضاع ملائمة ، في حين نجد أجزاء أخرى منها مختلطة متشابكة تسد الطريق .

حقاً إن الأشياء التي أشرنا إليها هي من الناحية المادية (أو الطبيعية) أجزاء من المشهد ، ولكنها ليست أجزاء منه لو أننا نظرنا إليه باعتباره كلاً جمالياً . وهنا قد نجد أنفسنا مدفوعين أو ميالين بادئ ذي بدء — لو أننا نظرنا إلى المسألة من الناحية الجمالية — إلى أن نرد العيوب إلى الصورة ؛ أعني إلى ذلك الجانب الذي يبدو فيه نقص أو اضطراب علاقات المحيط ، والكتلة ، والوضع . ولن نكون مخطئين عندئذ لو تصورنا أن التنافر والاصطدام إنما يرتدان إلى هذا المصدر ، ولكننا لو واصلنا عملية التحليل إلى حد أبعد من ذلك ، لتبين لنا أن نقص العلاقة هو من جهة عيب في البناء الفردي ، وعيب في التحديد definiteness من جهة أخرى ، وعندئذ لن نلبث أن نتحقق من أن التغيرات التي نقوم بها للحصول على صياغة أفضل ، إنما تعمل في الوقت نفسه على إمداد الأجزاء بتفرد أو تحدد في الإدراك لم تكن تتميز به من قبل .

وثمة شيء من هذا القبيل ينطبق أيضاً على النبرة (الصوتية) والفواصل (الموسيقى) ، فإنهما محددان بضرورة بقاء العلاقات التي تربط الأجزاء على صورة كل موحد . ولكن بدون هذه العناصر لن تكون الأجزاء سوى مجرد خليط ، ولن يكون في وسعها سوى أن تتدافع بعضها في البعض الآخر دون ماهداف أو غاية . وما يتقص الأجزاء في مثل هذه الحالة إنما هو تعيين الحدود أو تحديد المعالم الذي يخلع على كل جزء طابع التفرد (أو الفردية) — ومن هنا فإنه ليس بدعاً أن تجيء الموسيقى أو القصيدة عندئذ منطوية على الكثير من الفجوات أو الثغرات التي لا معنى لها ، والواقع أننا لو أردنا للوحة أن تكون صورة بمعنى الكلمة ، فإنه ليس يكفي أن يتوافر فيها

الإيقاع ، بل لابد أيضاً للكتلة - وهى الركيزة العامة للون - من أن تتحدد على صورة أشكال ، وإلا لما كان هناك سوى مجموعة من اللطع والبقع ، والأخلاط المهوشة .

وهناك لوحات قد خففت فيها الألوان إلى حد كبير ، ولكن التصوير فيها مع ذلك يعطينا إحساساً بالتألق والبهاء ، على حين أن الألوان فى لوحات أخرى قد تكون ناصعة إلى حد صارخ ، ومع ذلك فإن تأثيرها العام قد يكون كتأثير شيء رمادى باهت ، وأى لون زاه بهى - مالم يمر بين يدي الفنان - لن يوحى يقيناً إلا بالتلوين . وأما حينما تمتد يد الفنان فإن أى لون زاه فى ذاته بل أى لون طينى (معكرو) لن يكون من شأنه سوى أن يزيد من قوة الطاقة . وتفسير مثل هذه الوقائع أن الفنان يستخدم اللون لكى يحدد الموضوع - وهو يحقق عملية التحديد - أو التطبيع الفردى^(١) - بطريقة وافية ، لدرجة أن اللون والموضوع ليمتزجان تماماً ، وهنا يكون اللون هو لون الموضوع ، ويكون الموضوع فى كل كفاءاته هو ذلك الشيء الذى تم التعبير عنه من خلال اللون ، والواقع أن الموضوعات هى التى تتألق ، سواء أكانت أحجاراً كريمة أم أضواء شمسية ، والموضوعات هى التى توصف بأنها زاهية أو بهية ، سواء أكانت تيجاناً ، أم أردية ، أم أشعة نورانية ، ومالم تكن الألوان معبرة عن موضوعات ، بوصفها كيفية لونية ذات دلالة لعناصر أو مواد فى صميم الخبرة العادية ، لكان كل تأثيرها عبارة عن تنبيهات عابرة ، كاللون الأحمر الذى يستثير أو يهيج ، فى حين يعمل لون آخر غيره على التهدئة أو التسكين . وحسبنا أن نختار أى فن يروقنا من الفنون ، لكى نتحقق من أن الوساطة الموجودة فيه ليست معبرة إلا لأنها قد استخدمت كوسيلة للتحديد و«التطبيع الفردى» ، وليس المقصود

(١) يقصد بالتطبيع الفردى إعطاء كل موضوع طابعه الفردى الخاص ، بحيث يصح تمييزاً عما عداه ، فالفنان يستخدم اللون ، لكى يحدد موضوعه ، ويعين طابعه ، ويحصر شخصيته .
(المترجم)

بالتحديد هنا هو ذلك المعنى الحسى الذى يقتصر على رسم المعالم الخارجية ، بل المقصود به هو التعبير عن تلك الكيفية التى هى متحدة فى صميمها مع طابع الموضوع ، بمعنى أن التحديد هو الذى يجعل الطابع واضحاً متميزاً عن طريق عملية التأكيد .

وماذا عسى أن تصبح القصة أو الدراما ، بدون اختلاف الشخصيات ، والمواقف ، والأعمال ، والأفكار ، والحركات ، والأحداث ؟ حقاً إن كل هذه - بلا شك - محددة تحديداً تكتيكياً عن طريق فصول الدراما ، ومناظرها ، وعمليات الدخول والخروج المتنوعة ، وشتى حيل الصنعة المسرحية ، ولكن هذه جميعاً هى مجرد وسائل لإبراز بعض العناصر ، بحيث تكمل الموضوعات والأحداث لحسابها الخاص مثلها كمثل الوقفات فى الموسيقى ، فإنها ليست فراغات ، بل هى تعمل على استمرار الإيقاع ، وتقوم فى الوقت نفسه بترقيم الفردية وتدعيمها ، وماذا عسى أن يكون البناء المعمارى بدون تمايز الكتل تمايزاً لا يكون مادياً ومكانياً فحسب ، بل يكون أيضاً محدداً للأجزاء من نوافذ ، وأبواب ، وأفاريز ، ودعائم وجدران ، وما إلى ذلك ؟ . بيد أننا حينما نحصر أكثر من اللازم على تأكيد هذه الحقيقة التى تتوافر دائماً فى أى «كل» مركب ذى دلالة ، فقد يبدو أننا نخلق سراً من شىء هو أكثر خبراتنا ألفة واعتياداً ألا وهو أنه لا يمكن أن تكون لأى كل دلالة حقيقية بالنسبة إلينا ، اللهم إلا إذا كان مركباً من أجزاء هى فى حد ذاتها ذات دلالة بغض النظر عن الكل الذى تنتسب إليه ، وأنه - بالإجمال - لا يمكن أن يكون لأى مجموع دلالته ، اللهم إلا من حيث هو مركب من أفراد لهم دلالتهم .

وقد كتب الفنان الأمريكى جون مارن John Marin (وهو رسام بالألوان المائية) فى حديثه عن العمل الفنى فقال : « إن الهوية Identity - تظهر فى الأفق بمثابة مرساة النجاة الكبرى ، وكما أن الطبيعة حينما صاغت

الإنسان قد التزمت مبدأ الهوية بكل دقة وصرامة ، فخلقت من الرأس والخذع والأطراف وشتى مضموناتها المنفصلة ، هويات قائمة في ذاتها يعمل كل جزء منها في داخل ذاته ، ومن خلال الأجزاء الأخرى ، أومع الأجزاء الأخرى المحاورة له محاولا الاقتراب بقدر الإمكان من حالة الاتزان الحميل ، فكذلك نجد أن النتائج الفنية يتألف هو الآخر من مجموعة من الهويات المتجاورة ، وحينما لا تتخذ أية هوية من تلك الهويات مكانها أو حينما لا تلتزم دورها في صميم ذلك المركب الكلى ، فإنها تصبح بمثابة جار سيئ ، وحينما لا تلتزم الحبال (أو الأوتار) التي تقوم بمهمة التوصيل بين الجيران مواضعها الصحيحة ، أو حينما لا تقوم بأدوارها على الوجه الأكمل ، فإنها عندئذ إنما تؤدي خدمة سيئة ، لأنها تقوم بتوصيل سيئ ، وعلى ذلك ، فإن النتائج الفنية هو في حد ذاته بمثابة قرية بأكلها . وهكذا نرى أن الهويات عبارة عن أجزاء تمثل بذاتها مجاميع فردية قائمة في صميم مادة العمل الفني .

ولو أننا نظرنا إلى أى فن عظيم ، لوجدنا أنه ليس ثمة حد يمكن أن يقف في وجه عملية تحديد فرديات الأجزاء داخل الأجزاء ، ونحن نعرف كيف ذهب « لينتس » إلى أن الكون عضوى إلى ما لا نهاية ، نظراً لأن كل شيء عضوى فيه مكون بدوره إلى ما لا نهاية من أجسام عضوية أخرى ، وقد يرتاب المرء في صحة هذه القضية بالنسبة إلى الكون نفسه ، ولكنه لو نظر إليها كعيار لتحقيق الفن ، لوجد أن من الحق أن كل جزء من أجزاء العمل الفني هو - بالقوة على الأقل - مركب على هذا النحو ، مادام يقبل تفاضلاً حسيّاً أو تمايزاً إدراكياً لا حد له ، وإنا ل نرى أبنية ليس في أجزائها ما يسترعى الانتباه أوليس فيها إلا النزر اليسير الذى يستوقف النظر ، اللهم إلا بسبب ما فيها من دمامة صرف (١) ، وهنا لا تكاد أعيننا تتصفح تلك

(١) إذا كانت الأشياء القبيحة في ذاتها قد تسهم في تحقيق التأثير الجمالى للكل أو المجموع . فإن تفسير هذه الحقيقة إنما يرجع بلا شك إلى أن تلك الأشياء قد استخدمت كوسائل لتحقيق « فردية » الأجزاء داخل الكل أو المجموع .

الأبنية حتى تنصرف عنها وتنفر منها ، وهكذا الحال بالنسبة إلى الموسيقى المتبدلة . فإن الأجزاء فيها لا تكون سوى مجرد وسائل للعبور أو المرور السريع ، وبالتالي فإنها لا تستوقفنا بوصفها أجزاء ، فضلاً عن أننا أثناء استمرار التتابع الموسيقى لا نستبقى ما مر بوصفه جزءاً أو أجزاء ، وهذا ما نلاحظه أيضاً في القصة الرخيصة من الناحية الجمالية ، فإنها قد تولد لدينا « صورة » حادة نتيجة لما فيها من استثارة حركية ، ولكننا لن نجد فيها شيئاً نستطيع أن نتوقف عنده ، اللهم إلا إذا كان فيها حدث أو موضوع قد اكتسب طابعاً فردياً . ومن جهة أخرى ، يلاحظ أن النثر قد ينطوى على تأثير سيمفوني (أو تنغيمي) حينما يأخذ كل مقطع صغير حقه من التلفظ أو النطق وكلما عمل تحديد الأجزاء على قيام « الكل » زادت قيمة هذا التحديد في ذاته .

وحينما ننظر إلى أى عمل فني لكي نرى كيف تمت مراعاة بعض القواعد ، أو كيف تحققت مطابقة بعض القوانين ، فإننا عندئذ إنما نعمل على إجداب الإدراك الحسي ، وأما حينما نجتهد في الوقوف على الأساليب التي وفيت بمقتضاها بعض الشروط ، كأن ننظر مثلاً إلى الوسائل العضوية التي تهيأ عن طريقها للوسائط أن تكون معبرة وأن تحتل أجزاء محددة ، أو كأن ننظر إلى الطريقة التي تم عن طريقها حل مشكلة الطابع الفردي المناسب ، فإننا عندئذ إنما نرهدف الإدراك الجمالي ونزيد من ثراء مضمونه . والحق أن كل فنان إنما يحقق هذه العملية على طريقته الخاصة ، دون أن يكرر نفسه بالضبط في أى عملين متوالين من أعماله الفنية ، وللفنان مطلق الحق في أن يستخدم أية وسيلة تكنولوجية ، بل كل الوسائل الفنية الممكنة ، التي يستطيع عن طريقها أن يحدث مثل هذه النتيجة ، وكل إدراك — من جانبنا — لطريقته الخاصة أو منهجه المتميز في إحداث هذا التأثير إنما هو من قبيل الدخول في معراج الفهم الجمالي ، وقد يستطيع مصور أن يحقق عنصر « الفردية » عن طريق الخطوط المائعة أو عن طريق الأشكال المتداخلة ، على نحو أفضل مما يفعله

فنان آخر قد يلتجئ إلى أعنف الخطوط الحانية المحددة أو أكثرها حدة ، وهناك مصور يصنع عن طريق منهم « الحللى والقاتم » مالا يحققه آخر إلا بالالتجاء إلى الأنوار الساطعة ، وليس من النادر (أو غير المألوف) أن نجد فى رسومات ومبرانت خطوطاً داخل أحد الأشكال هى أكثر قوة من تلك التى تحيط بها من الخارج ، ومع ذلك فإن هذه الظاهرة تقترن بكسب للفردية ، لا تضحية بها ، ويمكن القول بصفة عامة: إن هناك منهجين متعارضين فى هذا الصدد : منهج التباين ، أو التقطع *staccato* أو الانقطاع الفجائى ، ومنهج الانسياب ، والتداخل ، والتدرج الدقيق ، ويمكننا أن نتنقل من هذين المنهجين إلى اكتشاف جديد لضروب أخرى متزايدة باستمرار من الإرهاف أو التنقية الفنية ، وربما كان فى وسعنا أن نسوق على سبيل التمثيل لهذين المنهجين بصفة عامة ما أورده ليوشتاين *Leo Stein* حينما قال : « لنقارن البيت الذى يقول فيه شكسبير : (فى مهد الموجة الفظة العاتية) . *in cradle of rude imperious surge* بالبيت الآخر الذى يقول فيه : (حينما تتدلى الحبات الجليدية من فوق الجدار) *When icicles hang by the wall* فسنجد فى الأول منهما ضروباً عديدة من التباين ، بين كلمة « مهد » *cradle* وكلمة « موجة » *surge* وبين لفظ « فظ » *rude* ولفظ « عات » *imperious* كما سنجد تبايناً فى الحروف المتحركة والسرعة الإيقاعية ، وأما فى الثانى — كما يقول شتاين — « فإن كل بيت هو أشبه ما يكون بعروة (أو عقدة) فى سلسلة معلقة برفق (أو بخفة) ، أو هو أشبه ما يكون بحامل حديدى بارز يلمس برفق ما يجاوره من حوامل أخرى فى البناء » . ونظراً لأن منهج الانتقال المفاجئ يتلاءم بشكل مباشر مع عملية التحديد ، على حين يتناسب منهج الاستمرار مع عملية إقامة العلاقات ، فقد راق للفنانين فى كثير من الأحيان أن يعملوا إلى قلب الأوضاع ، حتى يعملوا على مضاعفة مقدار [الطاقة المستخرجة .

والملاحظ أن في إمكان كل من المتذوق والفنان أن يبالغ في استحسانه أو تفضيله لهذا المنهج أو ذاك في بلوغ الفردية (أو تحقيق الطابع الفردى) ، لدرجة أنه قد يخلط بين الطريقة والغاية ، بل قد ينكر وجود الغاية نفسها حينما يستشعر ضرباً من النفور نحو الوسيلة المستخدمة لتحصيلها ، ولو أننا نظرنا إلى المسألة من وجهة نظر الجمهور ، لوجدنا مثلاً توضيحياً يكشف لنا عن هذه الحقيقة إلى أبعد حد في الاستقبال الذى تلقاه اللوحات حينما يقلع الفنانون عن استخدام التظليل الواضح من أجل تحديد الأشكال ، لكى يستخدموا بدلاً منه مجرد علاقة بين ألوان ، وأما من وجهة نظر الفن نفسه ، فإن هذه الحقيقة واضحة بشكل خاص لدى أحد الفنانين المهمين في التصوير (ولكن في الرسم بصفة خاصة) والممتازين إلى أعلى درجة في الشعر ، ألا وهو بليك Blake . وقد نبى هذا الفنان كل جدارة فنية أو استحقاق جمالى عن كل من روبنس ، ورمبرانت ، ومدرسة البندقية ، والمدرسة الفلمنكية بصفة عامة ، بدعوى أن هؤلاء جميعاً كانوا يستخدمون « الخطوط المكسورة ، والكتل المكسورة ، والألوان المكسورة » — وتلك هى بعينها العناصر المميزة للنهضة الكبرى التى طرأت على فن التصوير في أواخر القرن التاسع عشر ، ثم يستطرد بليك فيقول : « إن القاعدة الذهبية الكبرى في الفن — كما هى الحال أيضاً في الحياة — هى هذه : كلما كان الخط الحاجر أكثر تمايزاً . وحدة ، وصلابة ، كان العمل الفنى أوفى وأكمل ، وكلما كان أقل حدة وصرامة ، كان الدليل أعظم على توافر الخيال الضعيف ، وروح الانتحال وأسلوب التلفيق أو عدم الإلتقان . . والافتقار إلى هذه الصورة المعينة المحددة إنما يشهد بافتقار ذهن الفنان إلى الفكرة ، وادعاء توارد الخواطر من شتى الجهات » . وهذا النص — فى رأينا — جدير بأن يكون موضع استشهاد ، لأنه يؤكد بكل قوة ضرورة تحديد فرديات الأجزاء المختلفة التى يتكون منها أى عمل فنى ، ولكن هذا النص أيضاً إنما يكشف عن جانب الحصر

أو التقييد الذى قد يصحب أى أسلوب خاص فى النظر ، أو أية طريقة جزئية فى الرؤية ، حينما تجيء حادة عنيفة .

وثمة مادة أخرى هى أيضاً مشتركة بين مواد جميع الأعمال الفنية ، وتلك هى المكان والزمان ، أو بالأحرى الصبغة المكانية — الزمانية التى تتوافر فى مادة كل نتاج فنى وليس المكان والزمان فى الفنون بمثابة أوعية فارغة أو علاقات شكلية ، كما تصورهما أحياناً بعض المدارس الفلسفية ، بل هما حقيقة جوهرية أوهما خاصتان تميزان كل نوع من أنواع المواد المستخدمة فى التعبير الفنى والفهم (أو الإدراك) الجمالى ، وهل يمكننا أن نتصور عند قراءتنا لما كتبته أية محاولة لفصل العرافات عن المروج الخضراء ؟ أو هل يمكننا حينما نكون بصدد « أغنية القبر الإغريق » لكيثس ، أن نتصور فصلاً للأشكال الجسمية للكهنة ، والعداوى والعجول ، عن أى شئ آخر يسمى بالنفس أو الروح ؟ حقاً إن المكان — فى فن التصوير — إنما يقوم بمهمة الربط ، فضلاً عن أنه يساعد على تكوين الصورة ، ولكنه يمثل أيضاً كيفية نستشعرها بها على نحو مباشر ولولم يكن كذلك ، لجاءت اللوحة مليئة بالفجوات إلى الحد الذى تفكك معه الخبرة الإدراكية ، ويختل نظامها تماماً ، وقد اعتاد علماء النفس — إلى أن جاء وليم جيمس فلقهم الدرس الصحيح — أن ينظروا إلى الأصوات على أنها لا تشمل إلا على كيفية زمانية فقط ، وقد ذهب قوم منهم إلى أن هذه الكيفية ذاتها هى مسألة علاقة ذهنية ، لا كيفية متميزة كغيرها من السمات الأخرى المميزة للصوت ، ثم جاء وليم جيمس فأظهرنا على أن الأصوات هى من الناحية المكانية ذات أحجام ، وتلك حقيقة سبق لكل موسيقار أن استخدمها وبينها عملياً ، سواء أكان قد صاغها نظرياً أم لا ، أما فيما يتعلق بالخصائص الأخرى للمادة ، مما سبق لنا الحديث عنه ، فإن الفنون الجميلة تحاول الكشف عن هذه الكيفية الكامنة فى سائر الأشياء التى نختبرها ، وتعمل جاهدة فى سبيل استخراجها والتعبير عنها بطريقة أقوى

وأوضح مما تفعله عادة تلك الأشياء التي نستخلصها منها . وكما أن العلم يتناول المكان والزمان الكيفيين ، لكي يحيلهما إلى علاقات تدرج في معادلات ، فكذاك يعمل الفن على جعلهما غزيرين بالمعاني ، بوصفهما قيمتين هامتين تكمنان في صميم جوهر الأشياء جميعاً .

والحركة في الخبرة المباشرة إنما هي تغير يطرأ على كفيات الموضوعات ، كما أن المكان على نحو ما هو مختبر في التجربة إنما هو مظهر لهذا التغير الكيفي ، والفوق ؛ والتحت ، والخلف ، والأمام ؛ والحيثة والذهوب ، وهذا الجانب وذاك — أو اليمين واليسار ، وهنا وهناك : كل هذه إنما تحس بطرق مختلفة (أو تثير انطباعات حسية متباينة) ، والسبب في ذلك أننا لسنا هنا بإزاء نقط سكونية تكمن في شيء هو نفسه سكوني (استاتيكي) بل نحن بإزاء موضوعات في حركة ، أو تغيرات كيفية للقيمة ، والواقع أن كلمة « خلف » back — هي اختصار للتعبير : « إلى الخلف » backwards كما أن كلمة « أمام » front هي اختصار للتعبير : « إلى الأمام » forwards وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى العجلة أو السرعة ، فإنه ليس هناك من الناحية الرياضية الضرفة أشياء يمكن أن نقول عنها: إنها سريعة أو بطيئة ، بل كل ما هنالك إنما هو مجرد تزايد أو نقص يسجله مقياس عددي ، وأما السريع والبطيء من حيث هما موضوعان للاختبار في التجربة ، فإنهما مختلفان كيفياً اختلاف الضوضاء والسكون ، والحرارة والبرودة ، والياض والسواد ، وحينما يجد الإنسان نفسه مضطراً إلى الانتظار مدة طويلة مترقباً حدوث أمر هام ، فإن المدة التي ينتظرها هي مسافة زمنية تختلف تماماً عن تلك التي تقيسها حركات عقارب الساعة ، لأنها ظاهرة ذات طابع كيفي .

وهناك تشابك آخر هام للزمان والحركة في صميم المكان ، وما يكون هذا التشابك (أو التعقد) ليس هو مجرد وجود ميول اتجاهية « كالانجاء إلى أسفل أو أعلى مثلاً » ، بل هو أيضاً توافر ضروب متبادلة من حركات الاقتراب

والانسحاب ، فالقريب والبعيد ، والدانى والقاصى ، إنما هى كفيات مثقلة بالمعانى إن لم نقل بأنها قد تنطوى فى كثير من الأحيان على دلالة تراجيدية ، ولكن لا بوصفها مجرد ظواهر نقررها عن طريق القياس فى العلم ، بل باعتبارها ظواهر حية تختبرها فى صميم التجربة ، فنحن بإزاء كفيات تعنى الحل والربط ، والبسط والقبض ، والفصل والإدماج ، والتحليق والهبوط ، والارتفاع والانخفاض ، والتبدد أو التشتت ، والانطلاق فى الجو ثم احتضان البيض فى العش ، والخفة (أو الرشاقة) اللامادية والصدمة (أو الضربة) الثقيلة الكثيفة . ومثل هذه الأفعال والأرجاع إنما هى المادة التى تصنع منها سائر الموضوعات والأحداث المختبرة فى التجربة . حقاً إن العلم ليستطيع وصفها ، لأنه يحيلها إلى علاقات لا تختلف فيما بينها إلا رياضياً ، ومن طبيعة العلم أن يهتم بالأشياء البعيدة والمتشابهة أو المتكررة التى هى شروط للتجربة الواقعية ، لا بالتجربة نفسها لحسابها الخاص ، ولكن هذه الأفعال والأرجاع فى التجربة متنوعة إلى ما لا نهاية ، فلا سبيل إلى وصفها على الإطلاق ، فى حين تستطيع الأعمال الفنية أن تقوم بالتعبير عنها ، والواقع أن الفن اختيار أو انتقاء لكل ما ينطوى على معنى أو دلالة ، مع استبعاد أو اطراح — بمقتضى هذا الدافع نفسه — لكل ما ليس له علاقة بالموضوع ، وتبعاً لذلك ، فإن العناصر الهامة أو الظواهر ذات الدلالة لا بد من أن تجيء فى الفن مضغوطة مشددة .

ولو أننا نظرنا إلى الموسيقى — على سبيل المثال — لوجدنا أنها تمدنا بجوهر ما يطرأ على الأشياء من انحدار أو هبوط ، وارتفاع أو تصاعد ، ومن جيشان أو اصطخاب ، وانحسار أو اندحار ، ومن إسراع أو تعجيل ، وإبطاء أو تهدئة . ومن تضيق أو تشديد ، وفك أو إرخاء . ومن دفع فجائى أو تسلل تدريجى . والتعبير «الموسيقى» مجرد ، لأنه محروم من كل ارتباط بهذا أو ذاك . ولكنه فى الوقت نفسه مباشر و عيى إلى أعلى درجة . وربما كان فى وسعنا —

فما أعتقد - أن نقرر بشيء من الاحتمال أنه لولا وجود الفنون ، لبقيت تجربة الأحجام ، والكتل ، والأشكال ، والمسافات ، واتجاهات التغير الكيفي بدائية أولية ، كشيء يدرك بغموض وإبهام ، ولا يكاد يقبل أى إعلام مفصل ، أو إخبار واضح .

وعلى حين أن الفنون التشكيلية إنما تبرز الجوانب المكانية من التغير ، في حين تلح الموسيقى والفنون الأدبية على الجانب الزماني ، نجد أن الاختلاف بينهما إنما هو مجرد اختلاف في درجة « التأكيد » داخل مادة مشتركة . فكل فن إنما يملك ما يستغله الآخر بالفعل ، ولكن امتلاكه له هو بمثابة « أرضية » لولاها لانتفجرت في الحلاء تلك الكيفيات التي تم إبرازها في المقدمة بفعل عامل التأكيد ، أو لتبخرت على صورة تجانس لا سبيل إلى إدراكه ، وقد يكون في وسعنا أن نقيم تقابلاً دقيقاً بين الفواصل الافتتاحية لسيمفونية بهوفن الخامسة ، وبين النظام التسلسلي للأوزان والأحجام الثقيلة في لوحة سيزان المسماة باسم « لاعبي القمار » ، ونظراً لما تنطوي عليه السيمفونية واللوحة من كيفية ضخمة (أو كبر في الحجم) ، فإن لكل منهما قوة ، ومتانة ، وصلابة ، مثلهما في ذلك كمثل جسر من الحجر ، كثيف المادة قوى البناء ، فنحن هنا بإزاء عمليتين فنيين يعبران عن الدوام ، وقوة المقاومة من الناحية البنائية . والواقع أن في استطاعة (فنانين) يستخدمان واسطتين مختلفتين أن يضعا الكيفية الجوهرية المميزة للصخرة في شيئين مختلفين تماماً كاللوحة وسلسلة الأنغام المركبة ، والأول منهما إنما يصنع ذلك مستخدماً اللون مضافاً إليه المكان ، على حين يستخدم الثاني النغم (أو الصوت) مضافاً إليه الزمان ، وإن كان الزمان في هذه الحالة إنما ينطوى على حجم كثيف أو كتلة مماسكة كالمكان سواء بسواء .

والحق أن المكان والزمان من حيث هما موضوعان للخبرة ، لا يتصفان بطابع كيني فحسب ، بل هما يملكان أيضاً تنوعاً لا نهاية له في الكيفيات ،

وربما كان في وسعنا أن نرجع هذا التنوع إلى موضوعات رئيسية ثلاثة ، ألا وهى : الحيز ؛ والمدى ، والوضع - أو الاتساع Spaciousness والامتداد Spatiality ، والتباعد Spacing - أو إذا استخدمنا تعبيرات زمنية : الانتقال ؛ والديمومة ، والتاريخ ، والملاحظ في التجربة أن هذه السمات المختلفة إنما يصف بعضها البعض الآخر ، داخل تأثير عام موحد ، ومع ذلك ، فإن المشاهد عادة أن تغلب واحدة من هذه السمات على ما عداها ، وعلى حين أنها جميعاً لا تملك أى وجود مستقل ، فإن في الإمكان التمييز بينها عن طريق الفكر.

والمكان هو الحيز Raum ، والحيز هو الفسحة ، أعنى الفرصة التى تسنح بالوجود ، والحياة ، والتحرك ، وحينما نتحدث عن « الفسحة اللازمة للتنفس » (أو كما يقال بالإنجليزية : breathing - space) ، فإن هذا اللفظ نفسه إنما يستثير في الذهن معانى الاختناق أو الضيق الذى قد يتولد عن انحصار الأشياء ، والظاهر أن الغيظ أو الغضب، إنما هو رد فعل نعترض فيه على التحديد الثابت للحركة ، وكل انعدام للحيز (أو الامتداد) إنما هو إنكار للحياة نفسها ، في حين أن تفتح المكان هو تأكيد لإمكانية الحياة ، والتزام - حتى حينما لا يكون من شأنه عرقلة الحياة - إنما هو في حد ذاته أمر مثير يبعث على السخط ، وما يصدق على المكان إنما يصدق أيضاً على الزمان ، فنحن في حاجة إلى « فسحة من الوقت » ، لكى نحقق أى أمر هام ، أو أية مهمة ذات بال ، وكل عجلة - في غير موضعها - تفرض علينا من قبل ضغط الظروف الخارجية ، إنما هى أمر بغىض . وهناك صيحة مستمرة تنبعث منا دائماً حينما ندفع دفعاً من الخارج ، وتلك هى الصرخة القائلة : « أعطونا الوقت اللازم » . حقاً إن العقلية الممتازة لا يمكن أن تعبر عن نفسها إلا داخل نطاق معين أو في إطار خاص من التحديدات ، كما أن أى امتداد لامتناه نحقق في داخله أفعالنا لن يكون له من معنى سوى

التشتت التام ، ولكن من المؤكد أنه لا بد للتحديدات (أو ضروب الحصر) من أن تحتل معدلاً خاصاً أو نسبة معينة بالقياس إلى القوة ، بمعنى أنها لا بد من أن تشتمل على اختيار تأزرى ، ومن ثم فإنها لا يمكن أن تكون مفروضة علينا من الخارج مجرد فرض .

والأعمال الفنية إنما تعبر عن المكان بوصفه مجالا للحركة والنشاط ، فنحن هنا بإزاء مجموعة من النسب التي نشعر بها شعوراً كيفياً ، وقد تنطوى قصيدة غنائية صغيرة على مثل هذه النسب ، في حين تخلو منها تماماً ملحمة حماسية كبرى (تدعى لنفسها أنها كذلك) ، وهناك لوحات صغيرة تكشف لنا عن المكان ، وقد ترك لدينا مسطحات كبيرة من الألوان إحساساً بالأسر والاحتباس ، وثمة خاصية تميز اللوحات الصينية ، وتلك هي تأكيد عنصر الرحابة أو الاتساع ، فهذه اللوحات إنما تتحرك نحو الخارج بدلاً من أن تبدو متمركزة بحيث تتطلب إطارات ، في حين أن الصور المطوية scroll paintings الممثلة لبعض المناظر الطبيعية الواسعة المدى ، إنما تقدم لنا علماً تتحول فيه الحدود العادية إلى نداءات للتقدم ، ولكن على الرغم من اختلاف الوسائل ، فإن اللوحات الغربية التي قد تبدو متمركزة إلى أعلى درجة ، إنما تخلق لدينا إحساساً بالكل الشامل الذي يحيط من جميع الجهات بمشهد واضح قد حددت معالمه بعناية ، وحتى لو نظرنا إلى المنظر الداخلي الذي رسمه فان إيك Van Eyck (*) « جان ارنولفيني وزوجه » ، فإننا سنجد أنه يحمل — في دائرة محددة — إحساساً صريحاً واضحاً بالعراء (أو العالم الخارجي) فيما وراء الجدران ، هذا وقد كان تيتيان Titian يصور الأرضية في اللوحة المرسومة لشخص ما من الأشخاص ، بحيث ليبدو المكان اللامتناهي لا مجرد قماش اللوحة ، خلف الشكل المرسوم .

(*) فان إيك : فنان بلجيكي (فلمنكي) اشتغل بمدينة بروج Bruges وهو واحد من مؤسسي المدرسة الفلمنكية في فن التصوير ، ومن أشهر لوحاته « الحمل الصوفى L'Agneau Mystique وهي لوحة محفوظة بمدينة جان Gand (١٢٧٥ - ١٤٤٠) .

بيد أننا لو تصورنا المكان ، والفرصة ، والإمكان ، بوصفها جميعاً « غير محددة » تماماً لكانت خاوية فارغة ، والواقع أن المكان والزمان في التجربة، إنما هما أيضاً شغل أو ملء (لفراغ) ، لا مجرد شيء قد تم ملؤه من الخارج . فالامتداد (أو المكانية) كتلة وحجم ، كما أن الزمانية ديمومة وبقاء لا مجرد استمرار محض ، ومثل الأصوات كمثل الألوان من حيث إنها تتقلص وتمتد ، كما أن مثل الألوان كمثل الأصوات من حيث إنها ترتفع وتنخفض ، وقد أوضح ولیم جیمس - كما سبق أن أشرنا من قبل - كيف يمكن أن توصف الأصوات بالضخامة أو كبر الحجم ، فليس من قبيل المجاز أن تسمى الأنغام عالية ومنخفضة أو طويلة وقصيرة ، أو رفيعة وسميكة ، والواقع أن الأصوات في الموسيقى قد تتراجع أو تتقدم ، كما أنها قد تكشف عن وجود فواصل (أو مسافات) أو وجود تسلسل (أو استمرار) ؛ والسبب في ذلك شبيه بذلك الذى لاحظناه من قبل عند حديثنا عن هاء الألوان أو دكنها في التصوير ، فالأصوات « كالألوان » إنما تنتسب إلى الموضوعات ، بمعنى أنها لا تظل عائمة أو منعزلة ، كما أن الموضوعات التى تنتسب إليها إنما توجد في عالم يتميز بالامتداد والحجم .

إن الحرير لينسب إلى جداول الماء ، كما ينسب الصغير والخفيف إلى أوراق الشجر ، والترقرق إلى الأمواج ، والمدير إلى أمواج الشاطئ الصخرى ، والقصف إلى الرعد ، والأنين والهمس إلى الرياح . . . وهكذا إلى ما لا نهاية ، ولكننا لا نغنى بهذه العبارة أنه لا بد من أن نربط ربطاً مباشراً بين رقة أنغام الناي وضخامة أصوات الأرغن من جهة ، وبين بعض الموضوعات الطبيعية الخاصة من جهة أخرى ، وإنما كل ما نعنيه أن هذه الأنغام تعبر عن كفيات الامتداد ، لأن التجريد العقلى وحده هو الذى يستطيع أن يفصل حدثاً في الزمان عن موضوع ممتد يحدث التغير أو يقع تحت تأثيره ، والحق أنه لا وجود للزمان بوصفه وعاء فارغاً ، كما أنه لا وجود للزمان أيضاً بوصفه كياناً

قائماً بذاته ، وإنما الموجود هو تلك الأشياء التى تفعل وتتغير ، والزمانى إنما هو تلك الكيفية الثابتة التى تميز سلوكها .

والحجم — كالاتساع — إنما هو كيفية مستقلة عن القدر والضخامة ، وآية ذلك أن هناك مناظر طبيعية صغيرة تحمل وفرة الطبيعة ، وتنقل كل غزارتها ، فهذه لوحة تمثل طبيعة صامتة لسيزان ، مع تكوين فى من ثمرات الخوخ والتفاح ، ولكنها تنقل صميم ماهية الحجم فى توازن ديناميكى إلى كل من الحيز الآخر والحيز المحيط سواء بسواء ، وليس من الضروري أن يكون الشيء المش أو سريع الانكسار نموذجاً للضعف الخالى ، فإن مثل هذا الشيء أيضاً قد يكون بمثابة تجسيم للحجم ، والروايات والقصائد ، والتثيليات الدرامية ، والتماثيل ، والمباني ، والشخصيات ، والحركات الاجتماعية ، والحجج العقلية ، مثلها فى ذلك كمثل اللوحات والمقطوعات الموسيقية ، إنما تتميز بالصلابة والضخامة ، أو العكس .

ولولا الخاصية الثالثة — ألا وهى خاصية التباعد (أو قيام مسافات بين الأشياء) لأصبح شغل الموضوعات لأماكنها مجرد خليط لا تتضح فيه معالم أى شيء ، والحق أن الحل أو الوضع الذى يحدده توزيع المسافات خلال الأبعاد المكانية ، إنما هو عامل هام فى تحقيق فرديات الأجزاء ، مما سبق لنا الحديث عنه من قبل ، ولكن الوضع المتخذ إنما ينطوى على قيمة كيفية مباشرة ، وبالتالي فإنه يعد (بوصفه كذلك) جزءاً باطنياً فى صميم المادة ، والشعور بالطاقة ، أو على الأخص ، لا شعور بالطاقة عامة ، بل الشعور بهذه القوة أو تلك فى صميم الواقع العيى ، إنما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بسلامة الوضع ، وكما أن للحركة طاقة ، فإن للوضع أيضاً طاقة ، وعلى حين أن علم الفيزياء يعتبر طاقة الوضع كامنة تميزاً لها عن طاقة الحركة ، نجد أن هذه الطاقة — على نحو ما هى مشعور بها بطريقة مباشرة — إنما هى طاقة فعلية ، وحسبنا أن نرجع إلى الفنون التشكيلية ، لكى نتحقق بالفعل من أن طاقة الوضع

هى الوسيلة التى يتم عن طريقها التعبير عن طاقة الحركة ، وعلى حين أن بعض المسافات (المحددة فى جميع الاتجاهات ، لافى الاتجاه الجانبي وحده) تلائم ظهور الطاقة ، نجد أن هناك مسافات أخرى تعوق عملها أو تعطل تأثيرها ، كما يظهر بكل وضوح فى حركات الملائكة والمصارعة .

وقد تكون الأشياء متباعدة منفردة أكثر من اللازم ، أو متقاربة متجمعة أكثر من اللازم ، أو قد تكون موضوعة فى زوايا خاطئة بعضها بالنسبة إلى بعض ، فيحول ذلك دون قيام الطاقة بعملها . والنتيجة التى ترتب على ذلك ، سواء أكان ذلك لدى الموجود البشرى ، أم فى المعمار ، أم فى النثر أم فى التصوير ، إنما هى ارتباك الصياغة أو سوء التأليف ، والوزن فى الشعر إنما يدين بتأثيراته الرقيقة لما يقوم به من توفير للوضع الصحيح للعناصر المتنوعة ، وهو ما يبدو بوضوح فى عملية العكس (أو القلب) التى كثيراً ما يجربها على نظام النثر ، وهناك أفكار لوصيغت فى محور الشعر الطويلة *spondees* بدلا من أن تصاغ فى محور ذات مسافات طويلة وقصيرة . *trochees* ، لانهدمت عن آخرها تماماً . والملاحظ أن المسافة الطويلة أكثر من اللازم ، أو غير المحددة أصلا ، فى القصة والدراما ، إنما تبعث الانتباه على الشرود ، أو تدفعه إلى الاسترسال فى النوم ، على حين أن الأحداث والشخصيات التى يطاء بعضها أقدام البعض الآخر لا تلبث أن تنتقص قيمتها وتفقد قوتها جميعاً ، ومن بين التأثيرات الخاصة التى يتميز بها بعض المصورين تأثيرات تتوقف على إحساسهم الرقيق بالأبعاد أو المسافات - وتلك مسألة تختلف عن استخدام السطوح أو المستويات لنقل الأحجام أو التعبير عن الصور الخلفية ، وإذا كان سيزان أستاذاً بارعاً فى التعبير عن الأحجام والصور الخلفية، فإن كورو يملك إحساساً سديداً (لا يخطئ) بالأبعاد والمسافات ، خصوصاً فى صور الشخصيات ولوحاته المسماة باللوحات الإيطالية لو قورنت بمناظره الفضية الشعبية التى تعد ضعيفة



« طبيعة صامتة مع خوخ » بول سيزان

نسبياً ، ونحن نعتقد أن « التنقيط » *transposition* خاصية مميزة للموسيقى وحدها ، ولكننا لو نظرنا إلى هذه الخاصية في وسائط أخرى ، لوجدنا أنها تميز أيضاً كلا من التصوير والمعمار ، وتردد العلاقات — لا العناصر — في السياقات المختلفة ، وهو ما يكون جوهر ظاهرة النقل (أو التنقيط) ، إنما يعد ظاهرة كيفية ، وبالتالي فإنه يختبر اختباراً مباشراً في صميم الإدراك الحسى .

ولو أننا نظرنا إلى تقدم الفنون — والتقدم لا يعنى بالضرورة الترقى ، فضلاً عن أنه لا يمكن عملياً أن يكون ترقياً من جميع النواحي — لوجدنا أنه ينطوى على انتقال من استعمال وسائل ظاهرة واضحة إلى استعمال وسائل أكثر دقة وخفاء في التعبير عن « الوضع » ، وقد كان الوضع — في الآداب القديمة — متوافقاً (كما سبق لنا أن لاحظنا في موضع آخر) مع العرف الاجتماعى والطبقة الاقتصادية والسياسية، فكان المقصود بالوضع هو المركز الاجتماعى الذى كان يحدد قوة المكانة في التراجيديا القديمة ، وهكذا كانت المسافة محددة سلفاً خارج نطاق الدراما ، وأما في الدراما الحديثة — التى يعد ابنس *Ibsen* النموذج البارز لها — فإن العلاقات بين الزوج والزوجة ، وبين السياسى والمواطن الديموقراطى ، وبين الشيوخ والشباب الزاحف (سواء أكان ذلك عن طريق التنافس أم عن طريق الجاذبية الإغرائية) ، وضروب التعارض بين العرف أو المواضعات الخارجية والحافز الشخصى : كل هذا إنما يعبر بقوة عن طاقة الوضع .

والواقع أن ما فى الحياة العصرية من اندفاع وتعجل ، أو جلبة وصخب ، إنما يجعل من الدقة فى وضع الملامح ، أو الأناقة فى تحديد السمات ، أمراً صعباً يعسر تحقيقه من جانب الفنانين ، فالحركات مربعة أكثر من اللازم ، والأحداث متزاحة بشكل زائد عن الحد ، مما يحول دون توافر عنصر الحسم أو الفصل : وهو عيب تلقاه فى العارة والدراما والرواية على حد سواء ،

وهكذا تجيء وفرة المواد ، والقوة الآلية لضروب النشاط ، فتتفان حجر عثرة في سبيل قيام توزيع ناجع فعال ، وهنا يكون العنف أو الحدة أظهر من الشدة أو القوة التي هي وليدة التأكيد ، وحينما يفتقر الانتباه إلى عنصر « الخفض » (أو التنقيص) remission اللازم لعملياته ، فإنه لا يلبث أن يصاب بنوع من التخدير على سبيل الوقاية ضد التنبيه الزائد المتكرر ، ولستنا نجد حلاً لهذه المشكلة اللهم إلا بطريقة عرضية ، كما هي الحال مثلاً في رواية نوماس مان MANN المسماة باسم « الجبل السحري » ، أو بالنسبة إلى فن العمارة في البناء المعروف باسم Bush Building في مدينة نيويورك .

ولقد قلنا فيما سبق: إن من شأن الكيفيات الثلاث للزمان والمكان أن يؤثر بعضها على البعض الآخر ، وأن يكيف بعضها البعض الآخر ، في صميم التجربة ، والواقع أنه ما لم يكن المكان مشغولاً بأحجام فعالة ، فإنه يصبح خاوياً فارغاً ، كذلك تصبح الوقفات فجوات حينما لا يكون من شأنها أن تعمل على تأكيد الكتل ، وتحديد الأشكال بوصفها أفراداً ، أما حينما لا يتفاعل الامتداد (أو الاتساع) مع المكان (أو الموضع) ، بحيث يتخذ طابع التوزيع المعقول ، فإنه لا يلبث عندئذ أن ينبسّط ويتبدد ، لكي يتخدر ويتحجر في خاتمة المطاف ، وليست الكتلة شيئاً محدداً ثابتاً ، بل هي تتقلص وتتمدد ، وتؤكد ذاتها أو تستسلم تبعاً لعلاقاتها بالأشياء المكانية الأخرى ، والموضوعات المستمرة في الزمان . وعلى حين أننا قد ننظر إلى هذه السمات من وجهة نظر الصورة ، والإيقاع ، والتوازن ، والتنظيم ، نجد أن العلاقات التي يدركها التفكير بوصفها مجرد أفكار ، إنما هي ماثلة بوصفها كينافاً ، في الإدراك الحسى ، فضلاً عن أنها باطنة في صميم مادة الفن .

وإذن فإن هناك خصائص مشتركة بين مادة الفنون ، لأن هناك شروطاً عامة بلونها تصبح الخبرة غير ممكنة . والشرط الأساسى — كما رأينا من قبل — إنما هو قيام علاقة مشعور بها بين الفعل والانفعال أو بين النشاط

الفاعل والنشاط القابل ، أثناء تفاعل الكائن الحى مع البيئة ، و«الوضع» إنما يعبر عن التأهب المتزن من جانب المخلوق الحى لمواجهة صدمة (أو تأثير) القوى المحيطة به ، مواجهة تسمح له بالدوام والبقاء ، والانتشار أو الامتداد ، من خلال معاناته لنفس تلك القوى التى بدون استجابته الخاصة تظل مجرد قوى معادية أو عديمة الاكتراث ، وحينما يخرج «الوضع» لمواجهة البيئة ، فإنه لا يلبث أن ينتشر على صورة «حجم» ، فى حين تتقلص الكتلة - تحت تأثير ضغط البيئة - إلى طاقة «وضع» ، بينما يبقى المكان - حينما تنقبض المادة - مجرد فرصة للقيام بعمل جديد ، وتمايز العناصر ، وتماسك الأعضاء فى الكل ، إنما هما الوظيفتان اللتان تحددان الذكاء ، وهكذا نخلص إلى القول بأن معقولية أى عمل فنى، إنما تتوقف على حضورنا أمام المعنى الذى يجعل فردية الأجزاء وعلاقتها بالكل ، ظاهرة ماثلة مثولا مباشراً أمام العين والأذن المتمرسين (أو الخبيرين) بأمور الإدراك الحسى.

الفصل العاشر

المادة المتنوعة في الفنون

إن الفن هو صفة تنعت العمل كما تنعت الشيء الذي يعمل ، فليس في الإمكان إذن أن نشير إليه باستخدام « اسم ذات » ، اللهم إلا من وجهة نظر خارجية ظاهرية ، ولما كان الفن مرتبطاً بأسلوب العمل ومضمونه ، فليس بدعاً أن يكون بطبيعته « وصفيّاً » أو « نعتيّاً » ، وحينما نقول: إن لعب التنس ، والغناء ، والتمثيل ، وجمهرة أخرى من ضروب النشاط ، هي جميعاً فنون ، فإننا نقرر بطريقة مضمرة أن هناك فناً في تدبير (أو توجيه) تلك الأوجه المختلفة من النشاط ، وإن من شأن هذا الفن أن يكيف ما يصنع أو ما يعمل ، بحيث يولد لدى أولئك الذين يدركونه ضروب نشاط تنطوي أيضاً على فن . ولابد من أن نفرق بين نتاج الفن — كالمعبد ، أو اللوحة ، أو التمثال ، أو القصيدة ، وبين عمل الفن ، ولا يكتسب العمل مكانته إلا حينما يتعاون موجود بشري مع الناتج الفني ، بحيث تكون ثمرة هذا التعاون خبرة يستمتع بها ، نظراً لما لها من خواص تحريرية وتنظيمية ، وربما كان في وسعنا — من الناحية الجمالية على الأقل — أن نقول مع الشاعر :

« إننا لا نتقبل إلا ما نمنح »

وفي حياتنا وحدها إنما تحيا الطبيعة

فحياتنا هي ثوب زفافها . وحياتنا هي كفها »

ولو كان الفن يشير إلى « موضوعات » ، أو لو كان بالفعل اسم ذات ، لكان من الممكن للموضوعات الفنية أن تنقسم إلى فئات مختلفة ، ولانقسم الفن بالتالي إلى أجناس ، وهذه بدورها إلى أنواع ، وقد طبق هذا النوع من التقسيم على الحيوانات حينما كان الاعتقاد السائد هو أنها مجرد أشياء ثابتة

في ذاتها ولكن هذا النسق الخاص من التصنيف لم يلبث أن تغير حينما أظهر الكشف العلمى أن الحيوانات ليست سوى مجرد تفاضل (أو تمايز) في مجرى النشاط الحيوى . وهكذا أصبحت التصنيفات تكوينية ، تشير بأدق صورة ممكنة إلى الموضع الخاص الذى تحتله بعض الأشكال الجزئية في الاستمرار العام للحياة على ظهر البسيطة ، ولو تصورنا الفن على أنه كيفية باطنة في صميم النشاط ، فلن يكون في وسعنا أن نقسمه أو أن نجزئه ، وكل ما نستطيع أن نقوم به عندئذ هو أن نتعقب تفاضل النشاط وانقسامه إلى ضروب مختلفة (أو أنواع متباينة) في أثناء اصطدامه بمواد مختلفة ، واستخدامه لوسائط مختلفة .

والصفات — من حيث هي صفات — لا تقبل التجزئة أو التقسيم ، وربما كان من المحال أن نحدد الأنواع الفرعية التى تدخل تحت صفتى « الحلو والمر » ، ومثل هذه المحاولة لن تلبث أن تجد نفسها مضطرة في خاتمة المطاف إلى أن تسرد (أو تحصى) كل ما في العالم من أشياء حلوة أو مرّة، حتى إن هذا التصنيف المزعوم لن يكون سوى قائمة تكرر عبثاً على صورة « كفيات » (أو « صفات ») ما كان معروفاً من قبل على صورة أشياء ، والواقع أن « الصفة » عينية وجودية ، فهى من ثم تختلف باختلاف الأفراد ، مادامت مشبعة بطابعهم الفذ الفريد في نوعه ، حقاً إننا نستطيع أن نتحدث عن اللون الأحمر ، كما نستطيع بعد ذلك أن نتحدث عن احمرار الورد أو حمرة غروب الشمس ، ولكن هذه الألفاظ إنما هى بطبيعتها تعبيرات عملية ، فليس المقصود بها سوى أن تعطينا قدراً معيناً من التوجيه ، بحيث نعرف إلى أية جهة ينبغي لنا أن نتوجه ، وأما في الوجود الواقعى ، فإنه ليس ثمة غروبان يحملان بالضبط نفس الاحمرار ، ولو أريد لهما أن يحملنا نفس الاحمرار لوجب أن يكرر أحدهما الآخر تقليداً مطلقاً في سائر التفاصيل الدقيقة ، وهذا محال ، ولاغرو ، فإن اللون الأحمر إنما هو دائماً احمرار تتصف به مادة هذه الخبرة أو ذاك .

والملاحظ أن المناطقة — لأغراض خاصة — ينظرون إلى صفات كالأحمر، والحلو، والحميل . . الخ على أنها كليات، وهم بوصفهم مناطقة صوريين لا يكثرثون بالمسائل الوجودية التي يهتم بها الفنانون على وجه التحديد، وأما الفنان فهو يعلم حق العلم أنه ليس ثمة لونان أحمران في اللوحة الواحدة يشبه أحدهما الآخر تماماً، مادام كل منهما إنما يقع تحت تأثير التفاصيل اللامتناهية لسياقه الخاص، في نطاق ذلك الكل الفردي الذي يبدو فيه، ولكن «الأحمر» قد يستخدم للإشارة إلى «الأحمرار» بصفة عامة. وعندئذ يكون بمثابة قبضة يد تعطى إشارة خاصة. وتتطلب طريقة معينة في التقدم أو الاقتراب، وتحدد مجال الفعل في نطاق معلوم، كأن يشتري المرء مثلاً طلاء أحمر لدهان مخزن حين يكون من الممكن لأى لون أحمر آخر داخل حدود معينة أن يؤدي نفس الدور، أو كأن يستخدم اللون الأحمر لتمييز عينة ما أثناء شراء سلع أو بضائع . . الخ.

وإن اللغة هي أعجز بكثير عن أن تجيء مطابقة لذلك السطح المديج الملون الذي يتبدى لنا من الطبيعة، ومع ذلك فإن الألفاظ باعتبارها حيلة عملية (أو اختراعات عملية) إنما هي قوى فعالة يرد عن طريقها التنوع الذي لا يوصف في الوجود الطبيعي على نحو ما يعمل في صميم الخبرة الإنسانية، نقول: إنه يرد إلى أنظمة، ودرجات، وفئات يمكن تدبيرها والتحكم فيها، وليس يكفي أن نقول: إنه لمن المستحيل على اللغة أن تكرر التنوع اللانهائي للكيفيات الفردية القائمة بالفعل، وإنما يجب أن نضيف إلى ذلك أيضاً أن مثل هذا التكرار أمر غير مرغوب فيه على الإطلاق، فضلاً عن أنه لا حاجة بنا إليه أصلاً. والطابع الفريد للصفة (أو الكيفية) إنما يوجد في الخبرة ذاتها، وهو مائل هناك بشكل كاف لدرجة أنه ليس في حاجة إلى أى تكرار من جانب اللغة، وحينما تقدم لنا اللغة من التوجيهات مانستطيع معه أن نهتدى إلى تلك الصفات (أو الكيفيات) في صميم التجربة، فإنها

عندئذ إنما تؤدي مهمتها العلمية وتحقق أغراضها العقلية ، وكلما كان التوجيه الذى تقدمه لنا اللغة أعم وأبسط ، كان أحسن أو أفضل ، أما حين نجى تلك التوجيهات مليئة بالتفاصيل التى لا فائدة منها ، فإنها عندئذ تكون مبعث لبس وتخط ، بدلا من أن تكون وسيلة توجيه وإرشاد . بيد أن الكلمات إنما تحقق غرضها الشعرى بقدر ما تستحضر من استجابات حيوية تدعوها إلى العمل الإيجابى الفعال ، وهى تلك الاستجابات الحيوية التى تتوافر عادة حينما تسنى لنا أن نختبر مجموعة من الصفات أو الكيفيات .

وقد ذكر أحد الشعراء منذ عهد قريب أن الشعر ليبدو له « ظاهرة جسمية مادية أكثر مما هو ظاهرة ذهنية عقلية » . ثم يستطرد هذا الشاعر فيقول : إنه يستطيع أن يتعرف الشعر بالرجوع إلى بعض الأغراض الجسمية ، كقفوف شعر الجلد ، وارتعاش العمود الفقرى ، وانقباض الحلق والشعور بأن فى تجاويف المعدة — على حد تعبير كيتس — « رمحا يحترق أحشائي » . بيد أننا لا ننظر أن الأستاذ هوسمان Housman يعنى بالفعل أن هذه المشاعر هى فى حد ذاتها التأثير الشعرى ، والواقع أن وجود الشيء ، ووجود علامة على حضوره ، إنما هما أسلوبان مختلفان من الوجود ، أما هذه المشاعر ذاتها ، أو ما اصطلاح بعض الكتاب على تسميته باسم « الاهتزازات » العضوية ، فإنها ليست سوى دليل إجمالى على توافر المشاركة العضوية التامة فى حين نجى الصبغة المليئة المباشرة لهذه المشاركة ، فتكون الطابع الجمالى للخبرة وتعلوبه على كل ظاهرة عقلية صرفة ، وهذا هو السبب فى أننا نميل إلى الارتياح فى صحة العبارة القائلة بأن الشعر جسمى مادى أكثر مما هو ذهنى عقلى ، أما القول بأنه أكثر من مجرد شيء عقلى . نظراً لأنه يدمج الظاهرة العقلية فى كيفيات مباشرة تختبر عن طريق الحواس المتمية إلى الجسم الحى ، فهو ما يبدو لنا حقيقة لا مرء فيها ، بحيث إنها تسوغ المبالغة المتضمنة فى القول المعارض لكل فكرة تدعو إلى اعتبار الكيفيات كليات تدرك بالبداهة عن طريق العقل .

ومغالطة التعريف هي الوجه الآخر لمغالطة التصنيف المتحجر ، والتجريد الذى استحال إلى غاية في ذاته ، بدلا من أن يستخدم أداة أو وسيلة تخدم الخبرة ، ولا يكون التعريف جيدا إلا حين يكون فطنا ، وهو لا يكون فطنا إلا حينما ينجح في إظهارنا على الاتجاه الذى يمكننا أن نتقدم فيه بسرعة نحو هدف معين هو تحصيل الخبرة ، وقد استطاعت الفيزياء والكيمياء أن تدركا عن طريق الضرورة الباطنة المتضمنة في طبيعة عملهما ، كيف أن التعريف « الصحيح » إنما هو ذلك الذى يبين لنا كيف صنعت الأشياء . وبالتالي ذلك الذى يسمح لنا بأن نتنبأ بحدوثها ، وأن نمتحنها عندما تحدث وأن نستحدثها نحن أنفسنا في بعض الأحيان ، ومن هذه الناحية يمكننا أن نقول: إن أصحاب النظر العقلى وجماعة النقاد الأدبيين قد بقوا متخلفين كثيرا عن ركب العلم ، وذلك لأنهم ما زالوا مستعبدين لتلك الميتافيزيقا القديمة : ميتافيزيقا الماهية التى تقول: إن التعريف إذا كان « صحيحا » ، كشف لنا عن حقيقة باطنة هي التى تجعل الشيء يكون ما هو كائنه ، بوصفه عضواً في جنس محدد تحديداً خارجياً ، ثم تضيف هذه الميتافيزيقا أن الجنس أشد واقعية من الفرد ، أو بالأحرى تقرر أنه هو نفسه الفرد الحقيقى .

ونحن نفكر — حين نستهدف أغراضاً عملية — بلغة « الفئات » ، كما أننا نختبر — حين نتصرف في الواقع العيى — بلغة « الأفراد » ، ومن هنا فقد يقع في ظن الرجل العادى أنها مسألة بسيطة أن يعرف الحرف المتحرك vowel . وأما الباحث المتخصص في علم الأصوات، فإنه مضطر — بحكم اتصاله الوثيق بالموضوع الحقيقى لدراسته — إلى الاعتراف بأن أى تعريف صارم دقيق — صارم دقيق بمعنى أنه يعزل فئة ما من الأشياء عن كل ماعداها من الفئات الأخرى من جميع النواحي — إنما هو مجرد وهم من الأوهام . والواقع أنه ليس هناك سوى عدد محدود قل أكثر من التعريفات النافعة . وهى نافعة لأنها توجه الانتباه نحو مبول هامة أو اتجاهات ذات دلالة في

العملية المستمرة للتلفظ بالأصوات vocalization - وهى اتجاهات لومضينا فى دراستها بشيء من الحرص أو الحصافة ، لأمكننا أن نتوصل عن هذا الطريق إلى التعريف « المضبوط » .

وقد اهتم وليم جيمس بإبراز عنصر الملل الذى تنطوى عليه عملية وضع تصنيفات لأشياء تتداخل وتتوحد . كما تتداخل وتتوحد الانفعالات البشرية . والظاهر - فيما يبدو لنا - أن المحاولات التى تبذل لعمل تصنيف دقيق منهجى للفنون الجميلة، إنما تأخذ بنصيب كبير من هذا الملل ، حقاً إن أى تصنيف إحصائى لابد من أن يكون ملائماً ، فضلاً عن أنه ضرورى لاغنى عنه ، نظراً لأنه يسهل مهمة الرجوع إلى المصادر ، ولكن أية قائمة تعدد الفنون جميعاً ، فذكر التصوير ، والنحت ، والشعر ، والدراما والرقص ، وفلاحة البساتين ، والعمارة ، والغناء ، والعزف الموسيقى . . . الخ ، لن تستطيع أن تزعم لنفسها أنها تلقى أى ضوء على الطبيعة الدفينة للأشياء التى تسردها ، فهى فى هذه الحالة إنما تدع ذلك النور ينبعث من المكان الأوحده الذى يمكن أن يصدر عنه ، ألا وهو الأعمال الفردية للفن .

وإذا كانت التصنيفات الجامدة هى دائماً فى غير موضعها (لو أنها حملت على محمل الحد) فذلك لأنها تشتت الانتباه ، فتصرفه عما هو أساسى جوهري ، من الناحية الجمالية ، ألا وهو الطابع المتكامل الفريد (كيفياً) لخبرة النتائج الفنية ، ولكن مثل هذه التصنيفات - علاوة على ذلك - إنما هى مضللة للباحث فى النظرية الجمالية ، وهناك نقطتان هامتان فى الفهم العقلى يتضح فيهما اللبس الذى تولده هذه التصنيفات ، فهى من ناحية تغفل بالضرورة الحلقات الانتقالية والارتباطية ، وهى من ناحية أخرى - بالتالى - تضع عراقيل لا سبيل إلى التغلب عليها فى طريق التتبع الواعى للتطور التاريخى لأى فن .

وثمة تصنيف كان له يوماً شأن كبير ، ألا وهو تصنيف الفنون بالاستناد

إلى أعضاء الحس ، وسنرى فيما بعد ماذا عسى أن يكون عنصر الحقيقة الذى ينطوى عليه هذا النوع من التقسيم . بيد أننا لو أخذنا هذا التصنيف بحذافيره ؛ أو بطريقة دقيقة صارمة ، لوجدنا أنه لن يوصلنا — أغلب الظن — إلى أية نتيجة متسقة ، وقد تعرض بعض الباحثين المحدثين — بما فيه الكفاية — للجهد الذى قام به « كانت » فى سبيل قصر مادة الفنون على الحاستين العاقلتين الراقيتين ، ألا وهما العين والأذن ؛ فلماوجب هنا ، لتكرار ما جاءوا به من أدلة مقنعة ، ولكن حسبنا أن نقول : إنه مهما كان من اتساع نطاق بعض الحواس ، فإن من الحق مع ذلك أن أى حس جزئى إنما هو مجرد نقطة أمامية أو مركز طليعة لنشاط عضوى شامل تشترك فيه كل الأعضاء ، بما فيها وظائف الجهاز العصبى المستقل (أو السمبتاوى) . حقاً إن العين ، والأذن ، واللمس ، قد تأخذ مركز الصدارة فى مهمة عضوية خاصة ، ولكنها ليست دائماً العامل الأوحد أو الأهم ، اللهم إلا إذا كان الحارس جيشاً بأسره .

ولو شئنا أن نجد مثالا خاصاً للاختلاط الناجم عن تقسيم الفنون إلى فنون بصرية وأخرى سمعية ، لكان علينا أن نتوقف عند حالة بعينها ألا وهى حالة الشعر ، وهنا نجد أن القصائد قديماً كانت عملاً يضطلع بأدائه المنشدون bards . فلم يكن للشعر — فيما نعلم — أى وجود مستقل عن الكلمة المنطوقة التى تروق الأذن ، ومعنى هذا أن الشعر كان شيئاً يغنى أو ينشد ، ولانرانا فى حاجة إلى القول بأن الغالبية العظمى من الإنتاج الشعري قد تأت بعيداً عن الغناء ، منذ ظهر اختراع الكتابة والطباعة ، بل إن هناك محاولات فى الوقت الحاضر لاستخدام طريقة الأشكال المصنوعة عن طريق الصور المطبوعة ، للعمل على زيادة شدة الإحساس بالقصيدة حين تطرق العين ، وكأنما نحن بإزاء صورة لذيل الفأر فى قصة « أليس فى بلاد الأعاجيب » . ولكننا لو ضربنا صفحاً عن أية مبالغة ، فإننا نستطيع أن نقول : إنه على حين أن « الموسيقى » المسموعة لأى شعر نقرؤه فى صمت مازالت عاملاً له

أهميته (وهو ما يوضح النقطة التي أتينا على ذكرها في الفقرة السابقة) ،
إلا أن الشعر من حيث هو لون من الأدب ، قد أصبح اليوم بطريقة ظاهرة
محسوسة فناً بصرياً ، فهل يكون معنى هذا أنه قد نزع في الألفية السنة الأخيرة
منتقلاً من « فئة » ما إلى « فئة » أخرى ؟ .

ثم هناك تصنيف آخر أشرنا إليه فيما تقدم ، ألا وهو تقسيم الفنون إلى
فنون مكانية ، وفنون زمانية - ولكننا حتى لو افترضنا أن هذا التقسيم
سليم ، فإن من المؤكد أنه تقسيم يحىء بعد حدوث العمل الفني ، فضلاً عن
أنه خارجي صرف ، فهو لا يلقى أى ضوء على المضمون الجمالى لأى عمل
فنى ، هذا إلى أن التقسيم المشار إليه لا يساعد الإدراك الحسى فى شىء ،
لأنه لا يبين له ما الذى ينبغى له أن يبحث عنه ، كما أنه لا ينبئه كيف ينبغى
له أن يرى ، أو يسمع ، أو يتذوق ، وعلاوة على ذلك فإن هذا التصنيف
الذى نحن بصددده ينطوى على عيب إيجابى خطير . لأنه - كما سبق لنا أن
بيننا فيما تقدم - ينكر الإيقاع على الأبنية المعمارية ، والتماثيل ، واللوحات ،
كما ينكر التماثل (أو التناظر) على الغناء ، والشعر ، والبلاغة . وهذا
الإنكار إنما ينطوى بلا شك على رفض للاعتراف بأمر جوهرى هام
فى الخبرة الجمالية ، ألا وهو أنها بطبيعتها خبرة إدراكية حسية ، وهكذا
نرى أن هذا التقسيم إنما يقوم على أساس اعتبار سمات الآثار الفنية
كائنات مادية خارجية .

ونحن نجد لدى أحد الكتاب الذين تعرضوا للفنون الجميلة فى إحدى
« دائرة المعارف البريطانية » نموذجاً رائعاً لهذه المغالطة ، بحيث قد يكون
من المناسب فى هذا الصدد أن نورد نصاً مما قاله ، فهذا الكاتب يحاول
تسويغ قسمة الفنون إلى فنون مكانية وأخرى زمانية ، فنراه يقرر فى معرض
الحديث عن التماثل والبناء : « إن ما نراه العين من أية وجهة نظر ، إنما نراه
كله فى آن واحد أو بعبارة أخرى ، إن أجزاء أى شىء نراه لا تملأ أو تشغل

زماناً ، بل مكاناً ، فهي تصلنا من نقاط عديدة في المكان في إدراك حسي واحد آتٍ ، « ثم يستطرد هذا الكاتب فيقول : « إن آثارهما (يعني آثار المعمار والنحت) هي في حد ذاتها صلبة ، راسخة ، دائمة » .

ولو أننا أنعمنا النظر إلى هذه الحمل القلائل ، لوجدنا أنها مليئة بألوان من الغموض أو الإبهام مما يترتب عليه الكثير من الخطأ أو سوء الفهم ، وما يستوقفنا هنا أولاً وقبل كل شيء إنما هو قوله : « إن الكل يحدث في آن واحد » . حقاً إن أى موضوع يوجد في المكان (والموضوعات جميعاً مكانية) إنما يرسل ذبذباته جميعاً في آن واحد ، كما أن الأجزاء المادية للموضوع إنما تشغل المكان جميعاً في آن واحد ، ولكن هذه السمات المميزة للموضوع هي مما لا علاقة له على الإطلاق بمسألة تمييز نوع من الإدراك الحسى عن غيره من الأنواع الأخرى وآية ذلك أن شغل الحيز هو شرط عام لوجود أى شيء ، حتى لوجود شبح من الأشباح ، إذا كان ثمة شيء من هذا القبيل ، فنحن هنا بإزاء شرط سببي (أو على) لامتلاك أى إحساس ، بل كل إحساس ، وبذلك يمكن القول بأن الذبذبات المنبعثة من أى موضوع هي شروط سببية (أوعلية) لكل نوع من أنواع الإدراك ، ومن ثم فإنها لا تميز نوعاً بعينه من الإدراك عن سائر ما عداه .

وعلى ذلك فإن أقصى ما يمكن أن يقال هو أن « ما يصلنا في آن واحد » إنما هو الشروط المادية للإدراك ، لامتكونات الموضوع من حيث هو مدرك ، وكل استنتاج يخلص إلى هذه الحقيقة الأخيرة ، إنما يتحقق عن طريق الخلط بين ماهو « متآن »^(١) وماهو « منفرد » . والواقع أنه لا بد بطبيعة الحال لكل الانطباعات التي تصلنا من أى موضوع أو أى حدث من أن تجيء مندمجة

(١) استخدمنا كلمة « متآن » ترجمة للفظ الإنجليزي « *Simultaneous* » و « التآني » هو الوجود في زمان واحد . كما أن « المعنية » هي الوجود في مكان واحد . أما « التفرد » *Singleness* فهو قيام الشيء بمفرده ، أو اتصافه بالوحدانية . (المترجم)

متكاملة على صورة إدراك موحد ، وذلك لأنه إذا لم يكن الإدراك متصفاً بالتفرد (أو الوجدانية) ، سواء أكان الموضوع واحداً في المكان أم في الزمان ، فسنجد أنفسنا بإزاء احتمال واحد هو قيام تنابع منفصل مفكك لمجموعة من الصور العابرة أو اللقطات الآنية التي لا تكون حتى ولا مجرد قطاع مستعرض لأي شيء ، والفارق بين هذا الشيء الحزئي الزئبقى الذى يسميه علماء النفس باسم «الإحساس» ، وبين «الإدراك الحسى» ، إنما هو ما يمتاز به الإدراك من «تفرد» (أو «وجدانية») ، أو وحدة تكاملية ، ولاصلة على الإطلاق بين تأتى الوجود المادى والاستقبال الفسيولوجى من جهة ، وبين هذا التفرد ، أو تلك «الوجدانية» من جهة أخرى . وكما قلنا منذ حين : إنه لا سبيل إلى التوحيد بين الاثنين ، اللهم إلا إذا خلطنا بين الشروط العلية للإدراك الحسى ومضمونه الفعلى .

يبد أن الخطأ الرئيسى الجوهرى، إنما هو الخلط بين النتائج المادى من جهة ، وبين الموضوع الجمالى الذى هو الشيء المدرك من جهة أخرى ، ولو أننا نظرنا إلى أى تمثال من الناحية المادية الصرفة، لوجدنا أنه لا يعدو أن يكون كتلة من الرخام ، وهو من هذه الناحية ساكن مستقر ، كما أنه — بقدر ما تسمح به عوامل الزمان المخربة — دائم باق ؛ ولكن من السخف أن نوحده بين الكتلة المادية من جهة وبين التمثال الذى هو عمل فنى من جهة أخرى ، أو بين الأصباغ اللونية الموضوعة على القماش من جهة وبين اللوحة من جهة أخرى ، وإلا ، فما القول مثلاً فى تلاعب الأضواء فوق مبنى ما من المباني ، مع ما يقترن به من تغير مستمر فى الظلال ، ودرجات الشدة ، والألوان ، والانعكاسات المتبدلة ؟ الواقع أنه لو كان البناء أو التمثال ساكناً مستقراً فى الإدراك الحسى، كما هو ساكن مستقر فى الوجود المادى ، لكان شيئاً جامداً ميتاً لا يمكن أن تتوقف العين عنده ، بل تنزلق فوقه وتنحرف عنه ، ولا يمكن أن يدرك أى موضوع من الموضوعات إلا عن طريق سلسلة

تجميعية من ضروب التفاعل ، والعين — بوصفها العضو المسيطر على الموجود بأسره — تولد نشاطاً قابلاً ، أو تأثيراً مرتدّاً ، وهذا التأثير بدوره يولد فعلاً آخر من أفعال الرؤية ، ينجى مقترناً بإضافات متجانسة جديدة . وزيادة جديدة في المعنى والقيمة ، وهكذا دواليك ، في عملية بناء مستمرة للموضوع الجمالى . وإذا كان العمل الفنى لا ينضب أبداً ، أولاً يقبل الاستنفاد نهائياً (كما يقولون) ، فذلك لأن الفعل الكلى للإدراك إنما هو عملية مستمرة هيات أن تنتهى ، وإذن فإن « الرؤية الآنية » إنما هى تعريف ممتاز لإدراك حسى لا يكاد يتوافر فيه أى طابع جمالى ، حتى إنه لا يمكن أن يعد حتى ولا مجرد إدراك حسى عادى .

ولو أننا نظرنا إلى البنيات المعارية ، لوجدنا أنها تقدم لنا خير نموذج — فيما يخيّل إلينا — لانطباق « دليل الخلف » *Reductio ad absurdum* على عملية الفصل بين المكان والزمان فى الأعمال الفنية ، حقاً إنه لو أمكن أن يوجد شىء على طريقة « شغل الحيز » ، لكان هو البناء ، ولكن من المؤكد أنه لا يمكن حتى ولا لأى كوخ صغير أن يكون مادة لإدراك جمالى ، اللهم إلا إذا دخلت فيه بعض الصفات أو الكيفيات الزمانية ، وأية كاتدرائية — مهما كان من اتساعها — إنما تولد لدينا انطباعاً آنياً ؛ فإنها بمجرد ما تتفاعل مع جسمنا الحى من خلال جهاز إبصارنا ، إنما تحدث لدينا انطباعاً كيفياً شاملاً ؛ ولكن هذا الانطباع لا يخرج عن كونه مجرد دعامة سفلية وإطار خارجى ، تعمل فى داخله سلسلة مستمرة من ضروب التفاعل ، فتدخل عناصر جديدة تحقق الثراء وتكفل التحديد ، وليس فى وسع الناظر المتعجل الذى يرى « كنيسة القديسة صوفيا » أو « كاتدرائية روان » أن يحصل من العيان الجمالى أكثر مما يستطيع راكب الدراجة البخارية الذى يسير بسرعة ستين ميلاً فى الساعة أن يراه من المنظر الطبيعى المنطلق بسرعة فيما حوله ، وإنما لا بد للمرء من أن يرتاد العمل الفنى فيراه من الداخل والخارج ، ويعمد إلى القيام

بزيارات متكررة له ، حتى ينكشف له البناء بطريقة تدريجية في أضواء متنوعة ، وتحت تأثير حالات نفعية متغيرة .

وقد يبدو أننا توقفتنا طويلاً بغير داع عند عبارة لا تحمل كبير أهمية ، ولكن النتائج المترتبة على الفقرة التي أوردناها تؤثر في كل مشكلة الفن بوصفه خبرة ، والواقع أن أية خبرة آتية ، إن هي إلا ضرب من المستحيل ، بيولوجياً وسيكولوجياً ، وإنما الخبرة نتاج ، إن لم نقل: إنها نتاج ثانوى by-product ، لتفاعل مستمر تجمعى ، لذات عضوية ، مع العالم ، وليس ثمة دعامة أخرى يمكن أن تستند إليها النظرية الجمالية والنقد الفنى في عملية بنائها (أوبنائها) ، وحينما لا يدع الفرد لهذه العملية فرصة العمل بكل انطلاق وامتلاء ، فإنه إنما يبدأ عند نقطة التوقف ، لكى يضع بدلا من تجربة العمل الفنى ، أفكاراً خاصة غير مترابطة . وإذا كان هناك نقص تشكومنه النظرية الجمالية والنقد الفنى ، فذلك ما وصفه الدكتور بارنز بكل دقة في العبارات التالية حيث يقول: إنه « حينما تغفل العملية المستمرة الكاشفة للتفاعل التجمعى وما يترتب عليه من نتائج ، فإن الموضوع لا يرى إلا في جانب واحد فقط من جوانب وحدته الكلية ، ومن ثم فإن باقى النظرية يصبح مجرد هواجس ذاتية ، بدلا من أن يكون تقدما أو نمواً ، وهكذا تتوقف النظرية بعد أول إدراك حسى لبعض التفاصيل الجزئية ، ويصبح باقى العملية مخيا صرفاً — أعنى مسألة ذاتية متحيزة لا تكتسب قوة دفعها إلا من الداخل فقط ، وإذن فإن ما تفتقر إليه هذه العملية إنما هو التنبيه الصادر من البيئة ، وهو وحده الذى يستطيع أن يحل محل الهواجس وأحلام اليقظة ، تفاعلا يتحقق مع الذات » (١) .

ومهما يكن من شىء ، فإن تقسيم الفنون إلى مكانية وزمانية لا بد من أن يكمل بتصنيف آخر ألا وهو تقسيم الفنون إلى تمثيلية ولا تمثيلية ، وهو تقسيم

جديد يدخل العمارة والموسيقى في عداد النوع الأخير ، ولئن كان أرسطو هو أول من صاغ الرأي القائل بأن الفن تمثيل في صورته الكلاسيكية المعروفة ، إلا أن أرسطو — على الأقل — قد استطاع أن يتجنب ثنائية هذا التقسيم ، وقد فهم أرسطو فكرة « المحاكاة » أو « التقليد » بطريقة أكثر خصوبة وأصدق وعياً ، وآية ذلك أنه أعلن أن الموسيقى هي أكثر الفنون اتصافاً بالصبغة التمثيلية ، في حين أننا نجد أن الكثير من الباحثين المحدثين اليوم يميلون إلى إدخال الموسيقى تماماً في زمرة الفنون اللاتمثيلية ، ولم يكن أرسطو يعنى بذلك فكرة سخيفة كتلك التي تقول: إن الموسيقى تمثل أو تحاكي تغريد الطيور ، وخوار البقر ، وخرير جداول الماء وإنما كان يعنى أن الموسيقى تقلد عن طريق الأصوات (أو الأنغام) التأثيرات الوجدانية والانطباعات الانفعالية ، التي تتولد عن الموضوعات والمشاهد ، سواء أكانت حربية ، أم حزينة ، أم منتصرة ، أم منتشية جنسياً . . الخ. فالتمثيل هنا إنما يعنى التعبير ، وهو لهذا يستوعب كل الكيفيات والقيم التي يمكن أن تنطوى عليها أية خبرة جمالية .

ولا يمكن أن يكون المعمار فناً تمثيلاً ، لو أننا فهمنا من هذا اللفظ أنه يشير إلى تقليد الصور الطبيعية لمجرد تقليدها ، كما وقع في ظن البعض ممن ذهبوا إلى أن الكاتدرائيات « تمثل » أو « تحاكي » الأشجار العالية الموجودة في الغابات ، والواقع أن المعمار يفعل شيئاً أكثر من مجرد استخدام صور طبيعية ، وأقواس ، وأعمدة ، وأسطوانات ، ومستطيلات ، وأجزاء من الدوائر ، ولاغرو ، فإن المعمار إنما يعبر عن التأثير النوعي الخاص الذي تخلفه كل هذه الصور في نفس المشاهد أو المتأمل ، وأما إذا تساءلنا ماذا عسى أن يكون البناء الذي لا يستخدم ولا يمثل الطاقات الطبيعية للجاذبية ، والضغط والدفع ، وما إلى ذلك ، ألفينا أن الرد على هذا السؤال لا بد من أن يترك لأولئك الذين ينظرون إلى المعمار باعتباره فناً لا تمثيلاً . بيد أن المعمار لا يقتصر

على مزج التمثيل بهذه الصفات الخاصة المميزة للمادة والطاقة ، وإنما هو يعبر أيضاً عن القيم الخالدة للحياة الإنسانية الجماعية ، وآية ذلك أنه « يمثل » الذكريات ، والآمال ، والخاوف ، والمقاصد ، والقيم المقدسة ، التي تجيش في صدور أولئك الذين يبنون لكي يوفروا مأوى لأسرة ، أولكى يعدوا هيكلًا للآلهة ، أو لكي يشيدوا مكاناً ينفذون فيه القوانين ، أولكى يقيموا حصناً منيعاً ضد هجمات الأعداء . أما لماذا سميت هذه المباني قصوراً ، وقلاعاً وبيوتاً ، ومحاكم مدنية ، وساحات شعبية ، فهذا ما سيظل سرّاً لا سبيل إلى فهمه ، اللهم إلا إذا اعترفنا بأن المعمار فن يعبر إلى أعلى درجة عن الاهتمامات والقيم الإنسانية ، ولو أننا ضربنا صفحاً عن الهواجس الذاتية والشطحات الخفية ، لاتضح لنا بكل بداهة أن كل بناء هام ، إنما هو كنز من الذكريات التاريخية ، وسجل هائل للآمال العزيزة المدخرة للمستقبل .

وفضلاً عن ذلك ، فإن فصل المعمار (والموسيقى أيضاً) عن فنون أخرى كالتصوير والنحت ، إنما يؤدى إلى خلط كبير في فهم التطورات التاريخية للفنون ، وآية ذلك أن النحت (الذى يعترف له عادة بأنه فن تمثيل) قد بقى قروناً عديدة جزءاً عضوياً من المعمار ، كما يشهد بذلك إفريز الباثيون ، والنقوش المحفورة على كاتدرائيتى لنكون وشارتر ، ولا يمكن القول بأن الاستقلال المتزايد للنحت عن المعمار — بانتشار التماثيل في الحدائق والميادين العامة ، ووضع التماثيل النصفية على منصات في قاعات مزدحة من قبل بالمعروضات — قد سار جنباً إلى جنب مع أى تقدم ملحوظ في فن النحت ، ، ولقد كان التصوير في البداية ملازماً لحدران الكهوف ، واستمر أمداً طويلاً من الزمن مجرد وسيلة لتزيين المعابد والقصور ، سواء أكان ذلك على الجدران الداخلية أم خارجها ، وكان المقصود بالتصوير على الحائط frescoes بث روح الإيمان ، وإحياء التقوى ، وتعليم المتعبد المسائل المتعلقة بقديسى دينه ، وأبطاله ، وشهادته . ولما أصبحت المباني

القوطية تترك مكاناً ضئيلاً من الجدار للصور الحائطية murals حل محلها الزجاج الملون ، ثم اللوحات الطولية panels — فيما بعد ، وهذه كلها لا تخرج عن كونها أجزاء من الكل المعماري كما كان شأن النقوش المحفورة على الهيكل والستار الزخرفي الموضوع خلف المذبح reredos . وحينما شرع النبلاء والتجار من الأمراء في جمع اللوحات المرسومة على القماش ، أصبحت اللوحات تستخدم لتزيين الجدران ، حتى إنها كانت في كثير من الأحيان تتمتع وتسوى (أو تقص) لكي تتلاءم على الوجه الأكمل مع الغرض المقصود منها ألا وهو تزيين الحائط . أما الموسيقى فقد كانت وثيقة الصلة بالغناء كما كانت ألوانها المختلفة تكيف مع حاجات الأزمات الكبرى والأحداث الهامة من وفاة ، وزواج ، وحرب ، وعبادة ، وصوم ، وبمرور الزمن ، لم يعد التصوير والموسيقى مجرد تابعين يخدمان بعض الأغراض الخاصة كما كانا من قبل ، ولما كانت كل الفنون قد اتجهت نحو استغلال وسائطها الخاصة إلى الحد الذي يكفل لها الاستقلال ، فإن في وسعنا أن نستند إلى هذه الواقعة لكي نثبت أنه ليس ثمة فن من الفنون يمكن أن يعد مقلداً (أو تمثيلاً) بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة ، بدلا من أن نتخذ منها ذريعة لإقامة حدود حاسمة ، أو فواصل منيعة بين الفنون .

وعلاوة على ذلك، فإنه بمجرد ما تم رسم تلك الحدود ، لم يلبث الباحثون الذين أسهموا في تثبيت دعائمها ، أن وجدوا أنفسهم مضطرين إلى عمل استثناءات ، وإدخال صور انتقالية ، بل لقد ذهبوا إلى حد القول بوجود فنون « مختلطة » كالرقص - مثلاً - الذى يعد مكانياً وزمانياً على السواء . ولكن لما كان من طبيعة أى موضوع فى أن يكون عين ذاته ، أعنى أن يكون متفرداً موحداً ، فإن فى استطاعتنا أن نعد مفهوم الفن « المختلط » - دون أدنى خوف أو تردد - برهان خلف يكشف عن عبث كل المحاولات التى تبذل فى سبيل وضع تصنيفات حادة صارمة ، وإلا ، فإذا يكون موقف

أمثال هذه التصنيفات من النحت البارز ، مرتفعاً كان أم منخفضاً ، ومن الأشكال الرخامية المرسومة على المقابر ، سواء أكانت محفورة على أبواب خشبية ، أم مصبوبة على أبواب برونزية ؟ وما القول في الأشكال المنحوتة أو المحفورة على تيجان الأعمدة ، و« الأفاريز » ، والطنوف ، والعروش ، والحوامل المعمارية ؟ وما هو موضع فنون صغرى كأشغال العاج ، والمرمر ، والحص ، والطين المحروق ، والفضة ، والذهب وأعمال الزخرفة الحديدية في الحوامل واللافتات ، و« المفصلات » ، والأسوار ، والحواجز ؟ وهل تعد نفس القطعة الموسيقية لا تمثيلية حينما تؤدي في قاعة عزف موسيقى ، وتمثيلية حينما تصبح جزءاً من حفلة دينية (أو من خدمة القديس) في كنيسة (١) ؟

لو أننا نظرنا الآن إلى المحاولات التي بذلت في سبيل وضع تصنيفات حاشمة وتحديدات (أو تعريفات) صارمة ، لوجدنا أنها لم تقف عند حد تقسيم الفنون ، بل لقد امتدت أيضاً إلى التأثيرات الجمالية حيث قامت محاولات لتطبيق منهج مماثل ، ومن هنا فقد بذلت جهود بارعة في سبيل إحصاء الأنواع المختلفة من الجمال بعد أن تم تحديد « ماهية » خاصة للجمال ، فكان من ذلك أن خرجت لنا تلك القائمة التي تضم الجليل ، والغريب ، والفاجع ، والمضحك ، والشعري . . . الخ . وليس من شك في أن هناك وقائع يمكن أن تنطبق عليها مثل هذه الألفاظ ، كما تستخدم عادة بعض أسماء الأعلام لتمييز الأفراد المختلفين في الأسرة الواحدة ، هذا إلى أن في استطاعة الشخص الخبير (أو المؤهل) أن يخبرنا بالكثير من الأمور عن الجليل ، والبالغ ، والشعري ، والفكاهي ، مما قد يكون من شأنه أن يزيد من قوة أو وضوح إدراكنا للموضوعات في الواقع العيني (الملموس) ، وهكذا فقد يساعدنا على مشاهدة أية لوحة

(١) يريد ديوى من وراء كل هذه الاستفهامات المتتابعة أن يخلص إلى استحالة قيام تصنيف شامل للفنون خصوصاً وأنه من الصعب أن ندخل الفنون الصغرى في نطاق أى تصنيف . . . وسنراه يحاول - في الفقرة التالية - أن يبين لنا استحالة قيام تصنيف مماثل للمقولات الجمالية .
(المترجم)

لجيورجوني Giorgione^(١) أن نتملك سلفاً إحساساً محدداً بمعنى الشيء ، « الغنائى » lyric . كما يساعدنا في الاستماع إلى « السيمفونية الخامسة » لبتهوفن أن ننصت إلى لحنها الأساسى ونحن مزودون بتصور واضح لحقيقة أمر القوة (ونقيضها) في الفنون ، بيد أن النظرية الجمالية — لسوء الحظ — لم تنفع بتوضيح الصفات (أو الكيفيات) باعتبارها درجات مختلفة من الشدة داخل مجموعات فردية ، بل هى قد عمدت إلى تحويل الصفات (أو النوع) إلى أسماء ذوات ، ثم لم تلبث أن راحت تعزف أنغاماً بالكينكية (جدلية) على المفاهيم الجامدة أو التصورات المحددة التى نشأت عن هذا التحويل ، ولما كانت عملية « الإحالة التصويرية » الجامدة لا بد من أن تجد نفسها مضطرة إلى القيام على دعامة من المبادئ والأفكار التى صيغت خارج نطاق الخبرة الجمالية المباشرة ، فليس بدعاً أن تكون كل هذه الألاعيب مجرد نماذج طيبة من قبل لما سميناه باسم « الهواجس الخفية » .

أما إذا نظرنا إلى ألفاظ مثل : رائع ، وجليل ، وشعرى ، ودميم ، وفاجع ، بوصفها كلمات تميز « اتجاهات » tendencies ، وبالتالي باعتبارها ذات طابع وصنى (أو نعتى) مثل الكلمات الآتية : لطيف ، وحلو ، ومقنع ، فإننا سنجد أنفسنا مضطرين إلى العودة من جديد إلى القول بأن الفن صفة تنعت النشاط ، وما يميز الفن مثله في ذلك كمثل أى ضرب من ضروب النشاط — إنما هو التحرك في هذا الاتجاه أو ذاك ، وقد يتسنى لنا أن نميز هذه الحركات تمييزاً يسمح لعلاقتنا بالنشاط الذى نحن بصدده أن تصبح علاقة أكثر ذكاء ، ولئن كانت أية نزعة أو حركة إنما تحدث داخل حدود معينة تحدد اتجاهها ، إلا أنه ليس لنزعات الخبرة (أو اتجاهاتها) حدود ثابتة ثباتاً دقيقاً ، وكأنما هى خطوط رياضية لا عرض لها ولا شمل . والسبب

(١) جيورجوني (١٤٧٨ - ١٥١١) واحد من خيرة مصورى مدرسة البندقية ، وقد ولد بمدينة كاستلفرانكو Castelfranco واشتهر بلوحته الكبرى « العاصفة » ، والمتأمل للوحات هذا المصور يدرك على الفور مانتطوى عليه من عنصر وجدانى غنائى . (المترجم)

فى ذلك أن الخبرة هى من الثراء والتعقد بحيث إنها لاتسمح بقيام مثل هذا التحديد الدقيق . أما الحدود النهائية للاتجاهات (أو النزعات) فإنها ليست خطوطاً ، بل أشربة أو أحزمة ، كما أن الصفات التى تميزها تكون ما يشبه الطيف الشمسى ، فهى لا تقبل التوزع أو الانقسام فى وحدات مستقلة منفصلة .

حتمًا إن فى وسع أى شخص أن يتخير فقرات معينة من كتاب أدبى لكى يقرر دون أدنى تردد أن هذه الفقرة شعرية ، وتلك نثرية ، ولكن هذا التحديد للصفات لا يستلزم بالضرورة أن يكون هناك كيان مستقل يسمى « الشعر » وكيان آخر مستقل يسمى « النثر » . بل كل ما يتضمنه مثل هذا التحديد — كما سبق لنا القول — إنما هو وجود كيفية (أو صفة) مشعور بها تميز حركة ما تتجه نحو حد ما ، وتبعًا لذلك فإن هذه الصفة (أو الكيفية) إنما توجد على درجات مختلفة وبأشكال متباينة ، وقد تبدى بعض درجاتها الدنيا فى أماكن غير منتظرة ، أو مواضع لم تكن فى الحسبان ، ولعل من هذا القبيل ما أورده الدكتور هيلين باركهورست Dr. Helen Parkhurst نقلا عن إحدى النشرات الجوية : « ضغط منخفض يسود غرب الجبال الصخرية فى إيداهو وجنوب نهر كولومبيا حتى نفادا ، أحوال جوية ملائمة لهبوب الزوابع تستمر على طول وادى المسيسيبى حتى خليج المكسيك ، وقد شوهدت أعاصير ثلجية فى شمال داكوتا ويومنج ، كما تساقط الثلج والبرد فى أدريجون ، وسجل الترمومتر درجة حرارة « صفر » فى ميسورى ، ومازالت الرياح المرتفعة تهب فى الجنوب الشرقى من جزر الهند الغربية ، وقد تم إنذار السفن المسافرة على طول شاطئى البرازيل » .

إن أحداً لم يستطع بطبيعة الحال أن يقول: إن هذه الفقرة شعرية ، ولكن التعريف المتحذلق — وحده — هو الذى يستطيع أن ينكر أن ثمة عنصراً شعرياً يكمن فى تضاعيف هذه العبارة . أما هذا العنصر الشعرى، فإنه يرجع —

في جانب منه - إلى التنعيم الصوتي للألفاظ الجغرافية ، كما يرجع - بالأكثر - إلى « القيم المنقولة » (أو المحولة) transferred values وإلى تراكم الإشارات بشكل يخلق إحساساً باتساع رقعة الأرض اتساعاً شاسعاً ، فضلاً عن ذلك الجوارى الذى يشيعه الحديث عن البلاد النائية الغربية ، وفوق هذا وذاك ، تلك المسحة السحرية التى ينطوى عليها الاضطراب المتنوع لقوى الطبيعة ، على نحو ما يتبدى فى الزوابع ، والأعاصير الثلجية ، والبرد ، والصقيع ، والبرد القارس والأنواء العاتية . حقاً إن القصد من كل هذه العبارة إنما هو صياغة تقرير نثرى عن الأحوال الجوية ولكن الألفاظ محملة بشحنة خاصة تدفع بها دفعاً نحو الطابع الشعرى ، ونحن نميل إلى الظن بأننا حتى لو نظرنا إلى المعادلات المؤلفة من رموز كيميوية ، فسنجد أنها قد تحمل فى بعض الظروف - إذا توافرت البصيرة الثاقبة التى تمتد إلى أعماق الطبيعة - قيمة شعرية أكيدة بالنسبة إلى بعض الأشخاص وإن كان التأثير فى مثل هذه الأحوال لا بد من أن ينجى محدوداً مقصوراً على بعض المعادلات الشخصية ولكن إذا كان ثمة شيء نستطيع أن نوكد حدوثه سلفاً ، فهو ظهور خلاقات شاسعة بين الخبرات ذات المواد المختلفة والاتجاهات المختلفة ، والأنواع المختلفة من النتائج ، بحيث إن البعد الذى يفصل بين هذه الأقطاب المتعارضة من الخبرات ليبدو فى النهاية كالبعد الذى يفصل الأدب النثرى الركيك عن الأدب الشعرى الجياش ، والواقع أن النزوع قد يتجه فى بعض الحالات نحو تحقيق الخبرة (أو إنجازها) من حيث هى خبرة ، وقد تكون النتيجة التى يراد بلوغها فى حالات أخرى مجرد حصيلة تستثمر فى خبرة أخرى . ولو أننا عمدنا إلى فحص المؤلفات الأدبية التى تعرضت لموضوع الضحك والفكاهة لالتقينا - فيما أظن - بنفس هاتين الواقعتين ، فمن جهة ، نجد ملاحظات عرضية وجانبية تلتقى بعض الأضواء على نزعات جزئية أو ميول خاصة ، فتجعل القارئ أشد حساسية وأقوى تمييزاً فى المواقف

الواقعية (الفعلية) ، وهذه الأمثلة تسير جنباً إلى جنب مع الحالات التي يهتم فيها بمعاينة نزعة من النزعات ، أو دراسة كيفية وصفية من الكيفيات ، ولكن هناك « من جهة أخرى » جهوداً شاقة محكمة لوضع تحديد دقيق صارم توضحه مجموعة كبيرة من الحالات ، وهنا نتساءل : كيف يستطيع تصنيف الأنواع والأجناس أن يرد إلى الوحدة التصورية مجموعة متنوعة من النزعات كذلك التي تسير إليها هذه الكلمات القلائل المستخدمة عادة في حياتنا اليومية ؟ ألا وهي : مضحك ، وباعث على السخرية ، وبذئ ، ومسل ، وهزلي ومبهج ، ومجوني ، ومله . ومازح ، وسار . أو كلمات كهذه : مزاح ، وتهريج ، وهزل ، ومداعبة ، وسخرية ، وهزاء ؟ لاشك أن في وسع المرء — إذا كان لديه قدر كاف من البراعة — أن يبدأ من تعريف ما من التعاريف ، كأن يعرف الضحك بأنه ضرب من المقاومة ، أو إحساس بالمنطق والتناسب يعمل بطريقة عكسية ، لكيلا يلبث بعد ذلك أن يجد صفة فارقة أو مميزة لكل مجموعة ، ولكن ينبغي لنا أن نلاحظ في هذه الحالة أننا إنما نشهد عندئذ مجرد ألعوبة جدلية أو مباراة دياكتيكية .

ولو أننا اقتصرنا على النظر إلى جانب واحد فقط من موضوعنا ، ألا وهو المضحك أو الضحك le rire لوجدنا أن الهزلي هو ما نضحك منه ، ولكننا أيضاً نضحك مع with « لامن at فقط »^(١) ، فنحن نضحك لفرط الفرح أو الابتهاج ، أو بسبب الغبطة والسرور ، أو في حالات الأُنس والمودة ، أو حين نكون بصحبة ندماء يمرحون ، ويمزحون ، أو كرد فعل ضد أي احتقار أو ارتباك (أو حيرة) ، ولسنا ندرى لماذا يأبى البعض إلا أن يمحصر كل هذه الأنواع المختلفة من الميول في مفهوم واحد ثابت متين ؟ حقاً إن المفاهيم هي لب التفكير ، ولكن مهمتها الحقيقية أن تكون

(١) يعني بذلك أن الضحك لا يصدر فقط عن موضوعات خارجية تقع تحت تأثيرها ، بل هو قد يكون ظاهرة مصاحبة لحالاتنا النفسية ، كما قد يكون واقعة اجتماعية يتجلى فيها الشعور بالمشاركة والمعية . (المترجم)

مجرد أدوات نستخدمها في الاقتراب من الأدوار المتغيرة التي تقوم بها المواد العينية ، لا أن تكون قيوداً نشد بها وثاق تلك المواد فنكتب عليها الثبات والتحجر ، ولما كانت المواد العرضية — لا التعريفات الصورية — هي التي تعمل على زيادة قوة الإدراك الحسى في التجربة الحزئية ، فإن الملاحظات الجانبية إنما هي التي تمارس الوظيفة الحقيقية للتصور .

وأخيراً يمكننا أن نقول — في هذا الصدد أيضاً — إن مفهوم الفئات الثابتة يسير جنباً إلى جنب مع مفهوم القواعد الثابتة ، فإذا كان هناك مثلاً عدد كبير من الأنواع المنفصلة في مضمار الأدب ، فلا بد أيضاً من أن يكون ثمة مبدأ ثابت يميز كل نوع منها ، ويحدد الماهية الدفينة (أو الباطنية) التي تجعل كل صنف منها هو ما هو . وإذن فلا بد من اتباع هذا المبدأ والعمل بموجبه ، وإلا كانت هناك مخالفة أو انتهاك لحرمة « الطبيعة » المميزة للفن ، وهو ما يترتب عليه بالتالى ظهور فن « ردى » ، وبدلاً من أن يكون الفنان حراً في أن يفعل ما يستطيع فعله بالمادة (أو المواد) الموجودة بين يديه ، والوسائط الموضوعة تحت سيطرته ، فإنه يجد نفسه مضطراً — خشية التعرض لعقوبة الانتهاز أو الاستهجان من جانب الناقد الفنى الذى يعرف القواعد — إلى اتباع الأوامر (أو الوصايا) النابعة من المبدأ الأصيل الأساسى ، وهكذا نراه يراعى القواعد ، بدلاً من أن يراعى الموضوع نفسه . وعلى ذلك ، فإن من شأن التصنيف أن يقيم في وجه الإدراك الحسى الكثير من الحدود ، وحينما تكون النظرية التي تكمن من ورائه ذات سلطة أو نفوذ، فإنها تقيد العمل الإبداعي ، ولا غرو فإن الأعمال الجديدة — بقدر ما تنطوى عليه من جدة — لا يمكن أن تتلاءم مع التحديدات القائمة أو التقسيمات الجاهزة من قبل ، وإن مثل هذه الأعمال في الفنون هو كمثل البدع الدينية (أو الهرطقات) في علم اللاهوت ، على كل حال فإن ثمة عراقيل كافية تعترض سبيل التعبير الأصيل ، ثم تجيء القواعد التي تصاحب التصنيف فتضيف إلى جملة العوائق عائقاً آخر جديداً . والواقع أن فلسفة التصنيف الثابت المحدد بقدر ما هي

منتشرة ذائعة بين النقاد (أولئك النقاد الذين يخضعون — سواء من حيث يدرون أو من حيث لا يدرون — لموقف أو لآخر من المواقف التي صاغها الفلاسفة بطريقة أكثر تحديداً) إنما تشجع الفنانين كافة — باستثناء أولئك الذين يتمتعون بقوة وشجاعة غير عاديتين — على أن يجعلوا من التماس « الأمن أولاً » مبدأهم المرشد .

ولو أننا أنعمنا النظر الآن إلى ما تقدم ، لوجدنا أن مضمونه ليس من السلبية بالقدر الذي قد يبدو لأول وهلة ، وآية ذلك أنه يوجه الانتباه بطريقة غير مباشرة نحو أهمية الوسائط ، وتنوعها الذي لا سبيل إلى استنفاده ، وربما كان في استطاعتنا بكل اطمئنان أن نبدأ دراستنا للمادة المنوعة للفنون بأن نؤكد ما للواسطة من أهمية حاسمة ، أعني أن للوسائط المختلفة قوى (أفاعليات) مختلفة ، وأنها تتكيف مع أغراض مختلفة ، ونحن لا نصنع الجسور من المعجون المستعمل لتركيب ألواح الزجاج ، كما أننا لا نستخدم الأجسام المعتمدة التي نجدها بين أيدينا لصناعة الألواح الزجاجية المستعملة في النوافذ لتوصيل أشعة الشمس ، وهذه الحقيقة السلبية وحدها إنما تستلزم قيام تمايز بين الأعمال الفنية ، وهي تتضمن — من الناحية الإيجابية — القول بأن اللون يفعل في الخبرة شيئاً نوعياً متميزاً ، على حين يفعل النغم شيئاً آخر ، وأن أنغام الآلات تفعل شيئاً مختلفاً عما تفعله أنغام الصوت البشرى ، وهلم جرا .

وهي تذكرنا في الوقت نفسه بأن الحدود الصحيحة لفاعلية أية واسطة لا يمكن أن تحدد بمقتضى أية قاعدة أولية *à priori* ، وأن كل مجدد عظيم في مضمار الفن، إنما يقوض بعض الحواجز التي كان يظن من قبل أنها باطنة في طبيعة الأشياء ، وفضلاً عن ذلك ، فإننا لو اتخذنا من « الوسائط » الدعامة التي نركز عليها في كل مناقشتنا ، لكان في ذلك اعتراف بأنها تكون « متصلاً » *continuum* أوطيفاً شمسياً *spectrum* ، وأنه على الرغم من أن في وسعنا أن نميز الفنون كما نميز ما يسمونه بالألوان الأصلية (الأولية)

السبعة ، فإنه ليس ثمة محاولة من جانبنا لأن نحدد على وجه الدقة أين يبدأ الواحد وأين ينتهى ، وإنه لو تم انتزاع أى لون من سياقه الخاص - وليكن مثلاً شريطاً معيناً من اللون الأحمر ، لما بقى هذا اللون هو هو بعينه كما كان من قبل .

ولو أننا نظرنا إلى الفنون من وجهة نظر الوسائط المستخدمة في التعبير لوجدنا أنفسنا بإزاء تفرقة واسعة بين نوعين من الفنون : فنون تتخذ واسطتها من الجهاز العضوى البشرى للفنان - أعنى من مركب الجسم والنفس - وفنون أخرى تعتمد إلى حد أكبر على مواد خارجية بالنسبة إلى الجسم ، والأولى منها هى الفنون المستقلة بذاتها (التلقائية) ، أما الثانية فهى ما يسمونه بالفنون التشكيلية^(١) ، فالرقص ، والغناء وسرد الحكايات (أو حبك الأفاصيص) - وهو النموذج الأصلى للفنون الأدبية في علاقتها بالغناء - إنما هى جميعاً أمثلة للفنون المستقلة بذاتها (التلقائية) ، كما يدخل في عداد هذه الفنون ضروب التشريط البدنى ، وأنواع الوشم المختلفة . الخ. والتربية البدنية عند اليونان في ساحات الألعاب ودور التمرينات الرياضية . ومن هذا القبيل أيضاً العناية بترية الصوت ، وتجميل المظهر العام ، وتهذيب الحركات ، مما يضيف إلى الصلات الاجتماعية حملاً ورشاقة .

ولما كانت الفنون التشكيلية قد اتحدت بادئ ذى بدء مع الفنون التطبيقية ، فقد كان من الطبيعى أن ترتبط بالعمل ، وبدرجة معينة - حتى وإن كانت ضئيلة - من الضغط الخارجى ، أما الفنون التلقائية الذاتية - على العكس - فقد كانت فنوناً تصاحب أوقات الفراغ مصاحبة حرة مطلقة ، ومن هنا فقد وقف المفكرون اليونانيون على هذه الفنون منزلة أرفع من منزلة تلك الفنون التى تخضع استعمال البدن للتعامل مع المواد الخارجية عن طريق وساطة بعض الأدوات ، وقد اعتبر أرسطو كلا من المثال والمهندس المعمارى -

(١) لقد كان سنتيانا - في كتابه « العقل في الفن » أول من أوضح - فيما أظن - أهمية

هذه التفرقة .

حتى ولو كان هو مبدع البارثون نفسه - مجرد « صانع » ماهر ، لا « فنانا » بالمعنى الراقى لهذه الكلمة . وأما الذوق الحديث فإنه يميل إلى الإعلاء من شأن الفنون الجميلة التي تعيد تشكيل المادة ، حيث إن نتاج مثل هذه الفنون ليس زائلا عابراً ، بل باقياً دائماً ، فضلاً عن أنها تروق لدائرة واسعة من الجماهير ، بما في ذلك الأجيال المقبلة التي لم تر النور بعد ، على العكس من فنون أخرى كالغناء والرقص وسرد الأقاصيص ، فإن هذه جميعاً وقف على جمهور مباشر من النظارة أو المستمعين .

يبد أن كل هذه الترتيبات الطبقية التي تعلو وتخفض، إنما هي في خاتمة المطاف تنظيمات بخيفة لا محل لها على الإطلاق ، والواقع أن لكل واسطة فاعليتها الخاصة وقيمتها الذاتية ، وكل ما يمكننا أن نقوله هو أن منتجات الفنون التطبيقية تكتسب صبغة جمالية بقدر ما تشتمل في ذاتها على شيء من تلقائية الفنون الذاتية ، ولو أننا استثنينا حالة العمل المؤدى عن طريق الآلات ، مع وجود شخص يشرف على العمل ويديره آلياً ، لكان في وسعنا أن نقرر أن حركات الجسم الفردي تتدخل في كل عمليات إعادة تشكيل المواد ، وحينما تتلقى هذه الحركات التي تتعامل مع المواد الخارجية الفيزيائية دفعة عضوية تنبعث من أعماق فن ذاتي ، فهناك لا بد لها من أن تكتسب صبغة جمالية . والظاهر أنه لا بد من أن يدخل جانب من إيقاع التعبير الطبيعي الحيوى ، جانب يبدو كما لو كان ضرباً من الرقص والتثيل الصامت ، في كل من الحفر ، والتصوير ، وعمل التماثيل ، وتصميم المباني ، وكتابة القصص ، ونحن نلتقي هنا بسبب آخر يسوغ إخضاع الصنعة (أو التكنيك) للصورة . ولكن حتى حينما نكون بإزاء مثل هذه التفرقة العريضة بين الفنون ، فإننا لا نجد أنفسنا هنا بإزاء فئات منفصلة ، بل بإزاء طيف شمسي (أى بإزاء تدرج) متماسك ، وما كان في وسع القول المنغم أن يمحى في تطوره بعيداً ، متجها نحو الموسيقى ، لو لم يلق ضرباً من العون من جانب القصبة ،

والوتر ، والطلبة^(١) . ولم تكن هذه المعاونة مجرد مساعدة خارجية ، وإلا لما كان في وسعها أن تعدل من مادة الغناء نفسه . وحسبنا أن ننظر إلى تاريخ « الصور » الموسيقية ، لكي نتحقق من أنه — في جانب منه — عبارة عن تاريخ اختراع الآلات (الموسيقية) وممارسة العزف عليها instrumentation والدليل على أن الآلات الموسيقية ليست مجرد « أدوات ناقلة » (أو حوامل) — مثلها كمثل الأسطوانة المسجلة — وإنما هي جميعاً وسائط ، أن آلة كالبيانو (البيانو) هي التي عملت على تحديد السلم الموسيقي المستخدم الآن بصفة عامة ، وكذلك لقد عملت الطباعة على تعديل مادة الأدب تعديلاً عميقاً ، بالغ الأثر ، كما يظهر من تغييرها لنفس الألفاظ التي تكون واسطة الأدب عن طريق استخدامها للإشارات الفردية ، وإن هذا التغيير ليتضح — في جانبه السيئ — بانتشار الميل إلى استخدام لفظ « أدبي » على سبيل الاستخفاف أو التحقير ، ولم تكن اللغة المنطوقة في يوم ما من الأيام لغة « أدبية » إلى أن ظهرت الطباعة وعم استخدام طريقة المطالعة أو القراءة ، — ولكننا — من جهة أخرى — حتى لو سلمنا بأنه ليس ثمة عمل فني واحد من الأعمال الأدبية يمكن أن يفوق — مثلاً — ملحمة « الإلياذة » (وإن كان هذا العمل نفسه بلا شك وليد تنظيم لمواد كانت سابقاً مهوشة مشتتة ، تنظيم أوجبه ضرورة الكتابة والنشر الواسع) ، إلا أننا لانستطيع أن ننكر أن الطباعة قد عمات على تحقيق انتشار هائل (أو امتداد ضخيم) ليس فقط في الحجم أو المقدار ، بل في التنوع الكيفي والدقة الوصفية ، فضلاً عن أنها قد أوجدت بالضرورة منظمة لم يكن لها وجود من قبل .

بيد أننا لا نريد أن نسترسل في شرح هذه المسألة ، وإنما حسبنا أن نشير إلى أن هذه التفرقة الواسعة نفسها بين فنون تلقائية وفنون تشكيلية ، إنما

(١) يعني بذلك أن القول المنعم لم يتحول إلى موسيقى ، إلا تحت تأثير بعض الأدوات أو الآلات ، مثل الأوتار ، والقصبات ، والبطول ؛ فإنها هي التي ساعدت على ظهور الموسيقى .

(المترجم)

تضعنا وجهاً لوجه أمام أشكال متوسطة ، ومراحل انتقالية ، وتأثيرات متبادلة ، بدلا من أن تقدم « خانات » مستقلة داخل خزانة لحفظ الأشياء المتنوعة . وبيت القصيد هنا أن نلاحظ دائماً أن من شأن أى عمل فنى أن يستغل واسطته الخاصة إلى أقصى حد ، على أن نتذكر فى الوقت نفسه أن المادة لاتصبح واسطة ، اللهم إلا إذا استخدمت كأداة أو وسيلة للتعبير ، والواقع أن مواد الطبيعة والمشاركة البشرية هى من التنوع بحيث إنها لتكاد تبدو لا متناهية ، وحينما يتبها لأية مادة من المواد أن تجد واسطة تعبر عن قيمتها فى التجربة — أعنى قيمتها الخيالية والانفعالية — فإنها لاتلبث أن تصبح مادة لعمل فنى ، وتبعاً لذلك فإن الفن يعمل جاهداً دائماً فى سبيل تحويل المواد التى هى بطبيعتها متلعثمة أو خرساء فى الخبرة العادية ، إلى وسائط بليغة فصيحة اللسان ، فإذا استرجعنا فى أذهاننا ما قلناه من قبل عن الفن من أنه يشير إلى كيفية تصف الفعل وتميز فى الوقت ذاته الأشياء التى تفعل ، كان فى وسعنا أن نقول : إن كل عمل فنى جديد أصيل هو نفسه — إلى حد ما — مولد لفن جديد .

وإذن فقد يكون فى وسعنا أن نقرر وجود مغالطتين أساسيتين فى التفسير ترتبطان بالموضوع الذى نحن بصددده ؛ أما المغالطة الأولى فهى تلك التى تستبق الفنون فى حالة انفصال تام ، وأما الثانية فهى تلك التى تعتمد إلى إدماج الفنون المختلفة جميعاً فى فن واحد ، وخير مثال لهذا النوع الأخير من المغالطة ذلك التأويل الذى طالما قدمه النقاد لعبارة باتر Pater المشهورة التى يقول فيها : « إن الفنون تنزع باستمرار نحو الوصول إلى مستوى الموسيقى » . خصوصاً وأن هؤلاء النقاد قد قنعوا بترديد هذا الاقتباس المبتذل ، والواقع أننا هنا بإزاء تأويلات لبائر ، لا بإزاء المعنى الحقيقى الذى كان يقصده هو ، فإننا لو عدنا إلى النص الكامل لعبارته ، لوجدنا أنه لم يكن يعنى مطلقاً أن من شأن كل فن أن يتطور إلى الحد الذى يستطيع معه أن يحدث نفس

التأثير الذى تحدثه الموسيقى، وكل ما ذهب إليه هذا المؤلف هو أن الموسيقى « تحقق على أكمل وجه ذلك المثل الأعلى الفنى لاتحاد الصورة والمادة اتحاداً تاماً » ؛ وهذا الاتحاد فى نظره إنما هو « المستوى » (أو) « الدرجة » التى تنزع نحوها سائر الفنون الأخرى ، وسواء أكان باتر على صواب أم على خطأ فى قوله بأن الموسيقى تحقق على أكمل وجه مثل هذا الاندماج التام للمادة والصورة ، فإن من الواجب على أية حال ألا ننسب إليه الفكرة الأخرى التى لم يقل بها ، ولاغرو ، فإن هذه الفكرة — بغض النظر عن أى اعتبار آخر — إنما هى فكرة واضحة البطلان ، هذا إلى أن التصوير والموسيقى نفسها — منذ ذلك الحين — قد سارا فى اتجاه « البناء المعمارى » architectonic وابتعدا عن « الصبغة الموسيقية » بمعناها المحدود ، كما أن الشعر أيضاً قد سائر التصوير إلى حد ملحوظ فى اتخاذ هذا المسلك الحديد . وعلى كل حال ، فإنه لمن الحديد بالملاحظة فى هذا الصدد أن باتر نفسه كان يقول: إن من شأن كل فن أن يتجه نحو التشبه بأحوال فن آخر من الفنون ، بدليل أن الموسيقى تنطوى على أشكال ، و« منحنيات وصور هندسية ، وبناء هندسى » .

وقصارى القول أننا أحرص ما نكون على أن نبين كيف أن كلمات كهذه : شعرى ، معمارى ، درامى ، نحتى ، تصويرى ، أدبى (بالمعنى الذى تنطوى عليه هذه الكلمة حين تشير إلى الصبغة الفنية التى يولدها الأدب) ، إنما تشير إلى ميول (أو اتجاهات) تتوافر إلى حد ما فى كل فن من الفنون نظراً لأنها تصف (أو تميز) أية خبرة مكتملة كائنة ما كانت ، ولكن هذا لا يمنعنا من أن نقرر أن لكل فن واسطته الخاصة التى تتكيف على أحسن وجه مع عملية إبراز (أو تأكيد) واحد من هذه الميول أو الاتجاهات الخاصة . أما حين يصبح التأثير الخاص والمناسب لواسطة ما من الوسائط ظاهراً أكثر من اللازم فى طريقة استخدام واسطة أخرى ، فلا بد من أن

يكون هناك عندئذ نقص أو عيب جمالى ، وإذن ، فإن من الضرورى للقارئ — حين يرانا نستخدم فيما يلى أسماء الفنون بوصفها أسماء ذوات — أن يتنبه دائماً إلى أننا لا نغنى بها سوى سلسلة من الموضوعات التى تعبر عن كيفية معينة بطريقة تأكيدية ، دون أن يحتكر أحدها حق التعبير عن تلك الكيفية .

فإذا ما نظرنا الآن إلى فن العمارة ، وجدنا أن السمة الأساسية التى تميزه بطريقة تأكيدية بارزة ، هى أنه يتخذ وسائطه من المواد الخام (نسبياً) الموجودة فى الطبيعة ، والأشكال الرئيسية للطاقة الطبيعية ، وتتوقف تأثيرات فن العمارة على الخصائص المميزة لتلك المواد نفسها بصورة غالبية أو طابع ظاهر ، حقاً إن جميع الفنون التشكيلية تحور المواد الطبيعية وأشكال الطاقة بغية خدمة بعض الرغبات البشرية ، وليس ثمة فارق مميز يفصل العمارة عن باقى الفنون الأخرى بالنظر إلى هذه الواقعة العامة ، ولكن من المؤكد مع ذلك أن ما يميز العمارة عما عداها من الفنون ، إنما هو المدى الواسع والطابع المباشر للذات يظهران بشكل واضح فى استخدامهما لتلك القوى الطبيعية ، وحسبنا أن نقارن المباني بالمنتجات الفنية الأخرى ، حتى نتبين بشكل يروعنا ويستثير دهشتنا كيف أن فن العمارة يستخدم لأغراضه الخاصة سلسلة واسعة غير محدودة من المواد : كالخشب ، والحجارة ، والصلب ، والملاط ، والطين الخزفى (المحروق) ، والزجاج ، والقش ، بالقياس إلى المواد المحدودة (نسبياً) التى تستخدمها فنون كالنحت ، والنحت ، والشعر ، ولكن من المهم أيضاً أن نلاحظ فى هذا الصدد أن فن العمارة يستخدم تلك المواد — إن صح هذا التعبير — فى صورتها النقية ، فهو يستخدم المواد لا فى نطاق واسع فحسب ، بل أيضاً بطريقة مباشرة ، وليس معنى هذا أن الصلب وقوالب الطوب هى مما تزودنا به الطبيعة مباشرة ، وإنما معناه أن هذه المواد أقرب إلى الطبيعة من الأصباغ اللونية والآلات الموسيقية ، وإذا كان ثمة شك قد يحيط بهذه الحقيقة ، فن المؤكد أنه ليس

هناك أدنى شك حول استخدامه لطاقت الطبيعة ، وليس هناك أية منتجات فنية أخرى تتمثل فيها مظاهر الضغط ، والتوتر ، والدفع ، والدفع المضاد والحاذية ، والضوء ، والتماكسك ، والاتساق ، على مستوى يسمح لنا بأن نقارنها بالمنتجات المعمارية ، هذا فضلاً عن أن المعمار يستخدم تلك القوى بطريقة أشد اتصافاً بالطابع المباشر ، وأقل التجاء إلى الوساطة أو الإبدال مما في أى فن آخر ، فالمعمار إنما يعبر عن التركيب البنائي للطبيعة ذاتها ، فضلاً عما له من صلة وثيقة لا مندوحة عنها بفن الهندسة .

ولهذا السبب فإن المباني — بين سائر الموضوعات الفنية الأخرى — أقربها جميعاً إلى التعبير عن ثبات الوجود ودوامه ، ومثل المباني من الجبال كمثل الموسيقى من البحر . ولما كان المعمار يملك بطبيعته قدرة هائلة على البقاء ، فإنه يسجل ويخلد — أكثر من أى فن آخر — تلك السمات النوعية المميزة لحياتنا الإنسانية المشتركة ، وثمة باحثون قد وقعوا تحت تأثير بعض الآراء النظرية المسبقة ، فذهبوا إلى أن القيم البشرية التي يعبر عنها المعمار هي مما لا يكاد يمت بأدنى صلة إلى الاعتبارات الجمالية ، وكأنما هي مجرد إذعان لا مفر منه لاعتبارات المنفعة ، ولكن ليس ثمة ما يوجب أن تكون المباني سيئة من الناحية الجمالية لمجرد أنها تعبر عن عظمة (أو أهبة) القوة ، وجلال الحكم ، والمحبة الرقيقة للعلاقات العائلية ، وازدحام المرور في المدن ، وعبادة المؤمنين... الخ. حقاً إن هذه الغايات لتدخل بطريقة عضوية في صميم تركيب المباني ، بحيث إننا لنجد أنفسنا هنا بإزاء حقيقة بينة لا تختمل أدنى مناقشة ، كذلك لاتزاع في أنه كثيراً ما يحدث في مضمار الإنتاج المعماري ضرب من الانحلال ، نتيجة لخضوع الفن لبعض المنافع الخاصة خضوعاً مهيناً ، مما قد يكون وبالا على الفن نفسه ، ولكن السبب في ذلك إنما هو انحطاط الغاية (أو دناءة الغرض) ، أو هو عدم استخدام المواد على النحو الذي يسمح لها بأن تعبر بطريقة متزنة عن التكيف مع كل من الظروف الطبيعية والظروف البشرية على حد سواء .

أما الاستبعاد التام لفكرة « الاستعمال » أو « المنفعة » البشرية (على نحو ما فعل شوبنهاور) فهو دليل على قصر كلمة « المنفعة » أو « الاستعمال » على بعض الأغراض الضيقة ، فضلاً عن أنه يستند إلى تجاهل لحقيقة هامة « ألا وهي أن الفن الجميل هو دائماً ثمرة لتفاعل يتم في التجربة بين الموجودات البشرية وبيئتها ، والمعمار إنما هو مثال ملحوظ للتبادل الذي يتحقق بين نتائج هذا التفاعل ، فمن جهة يلاحظ أن المواد تلقى من التحول ما يجعل منها وسائط لخدمة أغراض بشرية كالدفء ، والمأوى ، والعبادة ، ولكن من جهة أخرى يلاحظ أن الحياة البشرية نفسها لا تلبث أن تصبح مختلفة عما كانت عليه من قبل ، وهو اختلاف يتخذ أساليب تمتد إلى ما وراء كل ما كان يستهدفه أولئك الذين شيدوا تلك الأبنية ، وتعلو على كل ما كان في وسعهم أن يتنبأوا به ، والواقع أن عملية « إعادة تشكيل » الخبرة التالية ، عن طريق الأعمال المعمارية ، تتخذ في هذه الحالة طابعاً مباشراً شاملاً قد لا نكاد نجد له نظيراً في أى فن آخر ، اللهم إلا في الأدب . وآية ذلك أن الأعمال المعمارية لا تؤثر في المستقبل فحسب ، بل هي تسجل الماضي وتنقله أيضاً ؛ فالمعابد ، والمعاهد ، والقصور ، والبيوت ، مثلها كمثل الانقراض أو الخرائب الأثرية ، إنما تنبئنا بما كان يجيش في صدور الناس من آمال ، وما كانوا يجاهدون في سبيل تحقيقه ، واستطاعوا تحقيقه بالفعل ، وماعانوه أو كابدوه من متاعب وآلام ، والظاهر أن رغبة الإنسان في الاستمرار على قيد البقاء من خلال أفعاله — وهي تلك الرغبة التي عملت على تشييد الأهرام — إنما تتوافر بصورة أقل ضخامة في كل عمل معماري ، وليست هذه الصفة وقفاً على الأبنية : فإن ثمة عنصراً « معمارياً » يميز كل عمل فني يتجلى فيه — على نطاق واسع — التكيف الانسجامي المتبادل بين قوى الطبيعة الدائمة ، وحاجات الإنسان ومقاصده ، ولاسيما إلى فصل معنى « البنية » أو « التركيب » structure عن معنى « البناء » أو « المعمار » ، فضلاً عن أن ثمة « عنصراً معمارياً » في أى عمل فني ، سواء أكان موسيقياً ،

أم أدبياً ، أم تصويرياً ، أم معمارياً (بالمعنى النوعى لهذه الكلمة) ، بشرط أن تتجلى فيه الخصائص البنائية (أو التركيبية) بكل قوة . ولكن « البنية » لا تكون جمالية ، اللهم إلا إذا استحالت إلى شيء أكثر من مجرد ظاهرة مادية (فيزيائية) أورياضية ؛ وذلك لأنه لا بد لها في هذه الحالة من أن تستخدم بمساعدة القيم الإنسانية ، وتعضيدها واستمرارها عبر الزمان ، وحسبنا أن ننظر إلى ظاهرة تلاؤم بعض النباتات المتسلقة مع بعض المباني ، لكي نتحقق من أن ثمة وحدة باطنية تجمع بين التأثير المعماري من جهة ، والطبيعة من جهة أخرى ، وهى تلك الوحدة التى نلمحها — على نطاق أوسع — فى ضرورة توافر انسجام طبيعى بين الأبنية والبيئة المحيطة بها ، حتى يكون تأثيرها الجمالى كاملاً غير منقوص ، ولكن هذا الاتحاد الحيوى اللاشعورى لا بد من أن يسير جنباً إلى جنب مع اندماج مماثل للقيم البشرية فى التأثير الحسى التام للبناء (على نحو ما نستشعره فى صميم الخبرة) ، ولو أننا نظرنا — مثلاً — إلى دمامة معظم مباني المصانع أو إلى قبح صورة أبنية المصارف العادية ، لوجدنا أن هذه الظاهرة ترجع من الناحية المادية التكنيكية إلى بعض عيوب بنائية ، ولكنها تعكس أيضاً تشوهاً أو تحريفاً للقيم الإنسانية ، وهو تحريف نجده مندجاً فى صميم خبرتنا المتعلقة بتلك الأبنية . وليس فى مقدور أية مهارة صناعية أن تخلع على أمثال هذه المباني تلك الصبغة الجمالية التى كانت تتسم بها المعابد قديماً ، وإنما لا بد من أن يحدث أولاً تحول إنسانى حقيقى ، حتى يتسنى لتلك الأبنية أن تعبر بطريقة تلقائية عن ضرب من الانسجام بين الرغبات والحاجات ، وهو ذلك الانسجام الذى لا وجود له فى الوقت الحاضر .

أما إذا انتقلنا الآن إلى النحت ، فسنجد أنه — كما سبق لنا أن لاحظنا من قبل — وثيقة الصلة بالمعمار ، ونحن نميل إلى الاعتقاد بأن ثمة موضعاً للشك فيما إذا كان من الممكن للعمل المنحوت — لو فصل تماماً عن العمل المعماري —

من أن يبلغ أية درجة من درجات السمو الجمالى ، وإنه لمن الصعوبة بمكان ألا يستشعر الإنسان شيئاً من التنافر ، أو عدم التناسب ، فى التمثال المنفرد المعزول الذى يقوم وحده فى وسط ميدان عمومى أو حديقة عامة . ولهذا فإن من المؤكد أن التماثيل تكون أنجح وأوفق حينما تجيء ضخمة هائلة ، أوحينا تنطوى على شىء يقربها من السياق المعمارى ، حتى ولو كان هذا الشىء مجرد مقعد واسع ممتد ، وقد يشتمل العمل المنحوت على عدد ما ، أو عدد كبير ، من الأشكال المختلفة ، كما هو الحال فى تماثيل إلجين : Elgin الرخامية^(١) . ولكننا لو تصورنا كل تلك الأشكال التى أريد لها أن تمثل فعلاً واحداً ، وقد انفصلت بعضها عن بعض انفصالاً مادياً ، لكنا كمن يستجمع صورة تستثير الابتسام ، ومع ذلك ، فإن ثمة فروقاً تميز التأثير النحتى عن التأثير المعمارى . والواقع أن ما يحرص النحت على تأكيده (أو إبرازه) إنما هو الجانب التسجيلى أو الأثرى من المعمار ، فما يختص به النحت — إن صح هذا التعبير — إنما هو «العنصر التذكارى» ، وبينما الأبنية تندرج فى الحياة المباشرة وتساعد على تحقق الأشكال بصورة مباشرة ، نجد أن التماثيل والنصب التذكارية لا تقوم بهذه المهمة إلا عن طريق تذكيرنا بآيات البطولة والولاء ؛ والمكاسب الكبرى التى تحققت فى الماضى ، ولو أننا نظرنا إلى عمود الجرانيت ، والهرم ، والمسلة ، لوجدنا أنها جميعاً آثار نحتية وهى شواهد على الماضى ، ولكن لا على الامتثال أو الخضوع لتقلبات الزمن أو صروف الدهر ، بل على المقدرة (الفائقة) على البقاء أو الدوام ، والارتفاع فوق مستوى الزمان ، وهى المظاهر النبيلة أو المؤثرة لذلك الخلود الذى يتمتع به البشر القانون . أما الفارق الثانى «الذى يميز النحت عن المعمار» فهو يمثل اختلافاً أكثر خطورة وأشد حسماً . حقاً إن كلا من النحت والمعمار لابد من أن يتطوى على

(١) إلجين : دبلوماسى إنجليزى انتزع من أكروبول أثينا تلك المجموعة الرخامية الجميلة من تماثيل البارثنون Parthénon فأصبحت تلك المجموعة تعرف باسمه . (١٧٦٦ - ١٨٤١) (الترجم)

وحدة ، ولا بد من أن يعبر عنها ، ولكن وحدة « الكل » المعماري هي وحدة تجمع أو تلاق لحشد كبير من العناصر ، في حين أن وحدة النحت هي أكثر تفرداً وتحديداً ؛ نظراً لأن المكان نفسه على الأقل هو الذي يضطرنا إلى أن نكون كذلك ، والنحت الزنجي — وحده — هو الذي حاول ، عن طريق التضحية بشئ القيم المترابطة ترابطاً مباشراً ، أن يقدم في نطاق ضيق طابع التخطيط (أو التصميم) المتضمن في أى بناء ناجح ؛ محققاً إياه عن طريق إيقاع الخطوط ، والكتل ، والأشكال ، ولكن حتى هذا النحت الزنجي قد وجد نفسه مضطراً إلى مراعاة مبدأ التفرد (أو الوجدانية) بدليل أنه كان يبني تخطيطه أو تكوينه العام من أجزاء الجسم البشري المترابطة : كالرأس والذراعين ؛ والساقين ، والجذع .

والواقع أن « ووجدانية » المادة والغرض (مع العلم بأن أى بناء خاص حتى ولو كان معبداً إنما يخدم مجموعة معقدة من الأهداف) هي التي تلزم النحت بأن يحصر نفسه في التعبير عن المواد المنطوية على وحدة خاصة بها ، وحدة ذات دلالة تدرك بطريقة سريعة مباشرة ، ونحن نلاحظ أن الأشياء الحية وحدها هي التي تستوفي هذا الشرط ، كالحیوانات والإنسان ، أو كالأزهار والثمار والكروم وبعض الأشكال الأخرى من النباتات . حينما تكون ملتصقة التصاقاً مباشراً بالمباني . ولما كان المعمار يعبر عن الحياة الجماعية للإنسان ، فليس بدعاً أن نجد الرجل الناسك المتعبد — أو النفس المتوحدة المنعزلة — يلتمس لنفسه كهفاً أو مغارة ، بدلا من أن يهتم بتشيد مسكن أو مبنى ، أما النحت فإنه يعبر عن الحياة في أشكالها الفردية ، والتأثيرات الانفعالية المقابلة لهذين الفنين تطابق هذا المبدأ نفسه ، حقاً إنه كثيراً ما يقال عن المعمار : إنه « موسيقى متجمدة » ، ولكن هذا القول — من الناحية الانفعالية — لا يصدق إلا على بنائه الدينامي ، في حين هو لا يصدق مطلقاً على تأثير مادته ، ويمكن القول بصفة عامة : إن التأثير الانفعالي للمعمار يتوقف

على المسائل البشرية ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأغراض الإنسانية التي يشارك فيها البناء ، حقاً إن المبدع اليوناني هو من البعد عنا بحيث إننا لم نستطع أن ندرك منه في صميم خبرتنا أكثر من تأثيرات ذلك الاتزان الرائع الذي وسم بطابعه القوى الطبيعية ، ولكن من المستحيل علينا - حينما ندخل إحدى كاتدرائيات العصور الوسطى - ألا نستشعر كجزء لا يتجزأ من صميم كيانها تلك الأغراض التي شيدت من أجلها تاريخياً ، بل إن الرجل الغربي ليستشعر شيئاً من هذا القبيل حينما تطأ قدماه معبداً من معابد البوذيين ، وحينما نتحدث عن التأثيرات المماثلة التي تخلفها في نفوسنا الخبرة المتعلقة بالمنازل أو المباني العامة ، فإننا لن نستطيع أن نقول: إنها « مستعارة » ، نظراً لأن القيم هي من التداخل أو الاندماج بحيث قد يتعذر علينا أن نستخدم مثل هذا اللفظ ، ولكن القيم الجمالية في المعمار إنما تتوقف بصفة خاصة على استدماج (أو استيعاب) تلك المعاني المستمدة من الحياة البشرية الجماعية .

ولو أنعمنا النظر إلى الانفعالات التي يستثيرها فينا فن النحت ، لوجدنا أنها بالضرورة انفعالات ترتبط بموضوعات محددة قابلة للدوام - اللهم إلا حين يستخدم النحت لأغراض توضيحية وهو استخدام يتلاءم في أصله مع طبيعة الوساطة ، وعلى حين أن الموسيقى والشعر الغنائي هما بطبيعتهما ملائمان للتعبير عن الخفقات والأزمات (مثلهما كمثل المناسبات التي تعمل على ظهورهما) ، نجد أن النحت - مثله في ذلك كمثل المعمار - لا يكاد يتسم بأي طابع « عرضي » ، ومن هنا فإن العواطف التي تنصب على موضوعات غامضة ، أو عابرة ، أو مترددة ، أو ملتبسة ، هي مما لا يتناسب مع طبيعة الوساطة المستخدمة في النحت ، ولئن كان النحت يقترب من المعمار من هذا الوجه ، إلا أنه يختلف عنه - كما سبق لنا القول - اختلاف « الفردي » عن « الجماعي » ، وما يقال عادة عن الفن ، بوصفه اتحاداً للكلى والفردي ، إنما يصدق بصفة خاصة على النحت ، لدرجة أن الفكرة القائلة بأن هذا

الاتحاد يمدنا بصبغة عامة تنطبق على كل الأعمال الفنية إنما هى — على الأرجح — فكرة قد صدرت عن النحت اليونانى . وحسبنا أن ننظر إلى تمثال « موسى » لميكائيل أنجيلو ، حتى نرى إلى أى حد يتسم هذا العمل بالصبغة الفردية ، ولكن إذا كان هذا التمثال لا ينطوى على أية مسحة « عرضية » (أو عارضة) ، فإنه لا يتصف أيضاً بأى طابع « نوعى » ، وذلك لأن « الكلى » إنما يختلف اختلافاً شاسعاً عن « العام » . حقاً إن موقف الشكل المنحوت باندفاعه القوى نحو الأمام ، مع انحصاره ، أو انحباس حركته فى الوقت نفسه إنما يعبر عن موقف القائد الذى يلمح من بعيد آفاق الأرض الموعودة ، وإن كان يعلم تمام العلم أن قدميه لن تطأها يوماً ، ولكن هذا التمثال ينقل إلينا — فى صورة قيمة وإحساس فردين إلى أعلى درجة — معنى التفاوت الأبدى (أو التنافر الخالد) بين الطموح أو النزوع من جهة ، والكسب أو التحقيق من جهة أخرى .

وإن النحت لينقل إلينا الإحساس بالحركة ، مزوداً بطاقة رقيقة غير عادية ، كما تشهد بذلك الأشكال الراقصة اليونانية ، وتمثال « النصر المجنح » ، ولكنها حركة موقوفة قد اتخذت طابع اتزان فريد مستديم — كما خلدها كيتس فى قصائده المشهورة — لا صورة تقلبات حركية كتلك التى تعبر عنها الموسيقى بوصفها واسطة لا نظير لها ، والإحساس بالزمان هو جزء لا يتجزأ من طبيعة التأثير النحتى ، فلا جرم ألا يكون فى وسعه التنازل عنه بحكم ماله من حق خاص أو حق شكلى ، ويمكن القول بصفة عامة: إن الانفعالات التى تتلاءم معها الواسطة النحتية على أحسن وجه هى الاكتمال ، والحاذية (أو الثقل) ، والسكون (أو الراحة) والاتزان ، والسلم . وإن النحت اليونانى ليدين بالجانب الكبير من تأثيره لقدرته على التعبير عن الشكل الإنسانى بصورة مثالية ، لدرجة أن تأثيره فى النحت الذى جاء بعده لم يكن تأثيراً موفقاً تماماً ، نظراً لأنه قد أثقل كاهل التماثيل

والأشكال النصفية في أوربا - إلى عهد قريب جداً - بالميل إلى التعبير عن الصور المثالية . والملاحظ أن هذا الميل ، إذا لم تنهأ له الأيدي الماهرة التي تعمل في ظروف مواتية (كما كانت الحال في بلاد اليونان) ، فإنه سرعان ما ينجح نحو التأنيق ، والابتذال ، والتعبير عن إشباع الرغبات . ولا شك أن تصوير الشكل الإنساني في لباس الآلهة والأبطال من أنصاف الآلهة، إنما هو مهمة شاقة لا ينبغي الاستخفاف بها .

والطفل نفسه سرعان ما يدرك أن العالم لا يصبح مرثياً إلا من خلال النور ، وهو يتعلم هذه الحقيقة بمجرد ما يربط بين اختفاء المناظر الماثلة أمامه ، وبين عملية إغلاقه لعينه . ولئن كانت هذه الحقيقة قد تبدو مجرد تحصيل حاصل ، إلا أنها مع ذلك - إذا فهمت بكل ما تشتمل عليه من قوة - قد تنبثنا عن التأثير العجيب للون بوصفه واسطة للتصوير ، على نحو أفضل مما قد تنبثنا به مجلدات ضخمة تفيض بالإسهاب اللفظي ، والحق أن التصوير إنما يعبر عن الطبيعة والمشاهد الإنسانية بوصفها منظرًا . والمناظر إنما توجد بسبب تفاعل المخلوق الحي - مركزاً في عينه - مع الضوء النقي والمنعكس والمنكسر على شكل ألوان . والعنصر التصويري (بهذا المعنى) متوافر في أعمال الكثير من الفنون ، فحركات الأضواء والظلال - مثلاً - تمثل عاملاً حيويًا هاماً في المعمار ، فضلاً عن توافرها في كل نحت لم يبق مستبعداً للنماذج اليونانية تمام الاستبعاد ، وإذا كان اليونانيون قد حرصوا على تلوين تماثيلهم فربما كان ذلك على سبيل التعويض ، كذلك قد يصل كل من النثر والدراما في كثير من الأحيان إلى مستوى التصوير الرائع ، كما قد ينجح الشعر أحياناً في بلوغ درجة أصيلة من المقدرة الوصفية (أو التصويرية) ، حينما يوصل إلينا المشهد المرئي للأشياء . ولكن العنصر « التصويري » في كل هذه الفنون إنما هو عنصر ضعيف ثانوي ، وكل محاولة يراد بها جعله أولياً - كما هو الشأن في النزعة « الارتسامية » المتطرفة - imagism هي بلا شك جهد قد يفيد منه الشعراء لأنه يعلمهم شيئاً



تماثيل زنجية

جديداً ، ولكنها في الوقت نفسه تحميل للواسطة فوق ما يحتمل ، وبالتالي فإنها لا يمكن أن تدوم إلا بوصفها مجرد مبالغة أو تأكيد ، لا باعتبارها قيمة غالبية مسيطرة ، ولهذا الحقيقة وجه آخر يكملها ، ألا وهو أن اللوحات حينما تمضي إلى ما وراء المشهد والمنظر ، لكي تروى قصة من القصص ، فإنها تستحيل عندئذ إلى فن « أدبي » .

ولما كانت اللوحات إنما تنصب على العالم بطريقة مباشرة من حيث هو « منظر » ، أعني أنها تنصب على عالم مرئي رؤية مباشرة ، فإن من المستحيل بالنسبة إلى فن التصوير — أكثر مما هو مستحيل بالنسبة إلى أي فن آخر — أن يتعرض لمناقشة آثاره أو منتجاته في غياب موضوعاته . وإن اللوحات لتستطيع أن تعبر عن أي موضوع أو أي موقف يقبل العرض أو التمثيل بوصفه مشهداً ، فهي تستطيع أن تعبر عن معنى الأحداث حينما يكون من شأن هذه الأحداث أن تمدنا بمشهد يتم فيه استجماع الماضي وتبيان المستقبل ، بشرط أن يكون المشهد بسيطاً ومماسكاً (أو متسقاً) بما فيه الكفاية . أما حينما يكون الأمر على خلاف ذلك — كما هي الحال في لوحات آبي Abbey المعروضة بالمكتبة العامة بمدينة بوسطن — فإن اللوحة تستحيل بالضرورة إلى وثيقة ، وحينما نقول: إن في استطاعة اللوحة أن تضع بين أيدينا موضوعات ومواقف ، فإن هذا القول (مع ذلك) لهو بعيد كل البعد عن أن يصور لنا مدى قوتها ، لدرجة أنه قد يكون قولاً خاطئاً مضللاً ، اللهم إلا إذا أشرنا أيضاً إلى القدرة التي لا تبارى للألوان على أن تنقل عبر العين هذه الكيفيات التي تتميز بها الموضوعات ، وتلك المظاهر التي يتسنى عن طريقها لطبيعة الموضوعات وتكوينها أن تثبت في صميم الإدراك الحسي : كسيولة الماء ، وصلابة الصخور ، وضعف الأشجار وقوة مقاومتها (في وقت واحد) وتوزع السحب . . إلى آخر تلك المظاهر المتنوعة التي نستمتع عن طريقها بالطبيعة ، من حيث هي منظر وتعبير .

ولما كان مجال التصوير واسع المدى ، فإن كل محاولة لترتيب درجات المواد التي يستخدمها ، لن يكون من شأنها سوى أن تورطنا في عمليات تصنيف لا نهاية لها ، وحسبنا أن نعرف أن مظاهر (أوجوانب) المشهد الطبيعي هي مما لا سبيل إلى استيعابه ، وأن كل حركة جديدة ذات دلالة في التصوير هي اكتشاف واستغلال لبعض إمكانيات الرؤية التي لم تكن قد ظهرت من قبل ، كما كانت الحال مثلاً بالنسبة إلى المصورين الهولنديين حينما أدركوا الصبغة الباطنية الدفينة لجو المنزل الداخلي ، على نحو ما تبدى صورته في تخطيط الأثاث والمنظورات ، أو كما فعل روسو دوانيه Rousseau Douanier^(١) حينما استخرج الإيقاع المكاني من المشاهد البسيطة الساذجة والمشاهد الأجنبية الغريبة exotique على السواء ، أو كما فعل سيزان حينما استطاع أن يرى من جديد أحجام القوى الطبيعية في علاقاتها الدينامية ، وثبات الوحدات الكلية المركبة من تكيفات الأجزاء المتغيرة بعضها مع بعض . وإن الأذن والعين لتكمل إحداها الأخرى ، فالعين تقدم المشهد الذي تتوالى فيه الأشياء ، وتسقط فوقه التغيرات ، تاركة إياه مجرد مشهد حتى في معمعة الجلبة والضوضاء ، وأما الأذن فإنها تسلم بالصورة الخلفية التي يزودنا بها الفعل التآزري للبصر واللمس ، لكي نجعلنا نلمس بأيدينا التغيرات من حيث هي تغيرات ، والواقع أن الأصوات هي دائماً بمثابة تأثيرات : تأثيرات تصارع القوى الطبيعية وتصادمها وتعارضها ، فهي تعبر عن تلك القوى بإظهارنا على ما تفعله كل قوة منها حين تتلاقى مع غيرها ، وكيف يغير بعضها بعضاً ، وكيف تغير الأشياء التي هي المسرح الدائم لضروب صراعها المستمر .. وماذا عسى أن يكون هدير المياه ، وخرير جداول

(١) روسو دوانيه : مصور فرنسي مشهور ولد بمدينة لافال عام ١٨٤٤ ، واشتغل موظفاً بالجمارك ولذلك سُمي باسم dovanier . وقد رسم كثيراً من اللوحات الغريبة التي تمثل مناظر أجنبية ، ومن أشهرها لوحة « الحلم » ولوحة « مروضة الثعابين » وقد توفي عام ١٩١٠ . (المترجم)

الماء ، وصرير الرياح وصفيها ، وصريف (تزييق) الأبواب ، وحفيف أوراق الشجر ، وهفافة الأغصان وطقطقتها ، وصوت اصطدام الأشياء الساقطة ، ونشيج الكتابة ، وصيحات النصر .. ماذا عسى أن يكون كل هذا ، وغيره من الأصوات والصيحات (أو الأجراس) ، إن لم يكن مجرد تجل مباشر للتغيرات التي (يجلبها) صراع القوى ؟ . إن كل حركة تطرأ على الطبيعة لابد من أن تتم بواسطة بعض الذبذبات ، ولكن أية ذبذبة متعادلة غير منقطعة لا يمكن أن تحدث أى صوت ، بل لابد في هذه الحالة من أن يكون ثمة توقف ، واصطدام ومقاومة .

وإذن فإن الموسيقى — باعتبار أن الصوت هو واسطتها الخاصة — إنما تعبر بالضرورة (على نحو مركز) عن الصدمات والتغيرات (أو التقلبات) وضروب الصراع والحل ، مما يعد بمثابة التغيرات الدرامية التي تتحقق فوق «أرضية» أكثر ثباتاً ، ألا وهي أرضية الطبيعة والحياة البشرية ، وللتوتر والصراع تجميعاتهما الخاصة للطاقة وانطلاقتهما أو تفريغتهما للطاقة ، وهجائهما وتحصيناتهما ، وحروبهما القوية ومقابلاتهما السلمية ، ومقاوماتهما وحلولهما ، وهذا كله هو بمثابة الخيوط التي تحوكم منها الموسيقى نسيجها . فالموسيقى والنحت هما على طرفي نقيض ؛ لأنه بينما أن النحت يعبر عن الدوام ، والثبات ، والكلية ، نجد أن الموسيقى تعبر عن الاضطراب ، والاستثارة ، والحركة ، والمظاهر الجزئية والعرضية للموجودات ، وكل هذه المظاهر المتغيرة إنما هي متأصلة في الطبيعة ، متمثلة في الخبرة ، مثلها كمثل المظاهر البنائية الثابتة للخبرة سواء بسواء . ولولم يكن هناك سوى الصورة الخلفية الثابتة (أو الأرضية المستقرة الدائمة) ، لما كان ثمة غير الرتابة والموت ، ولولم يكن هناك سوى التغير والحركة ، لما كان ثمة غير العناء والخليلط (أو الفوضى) ، ولما كان في الإمكان أن تتميز هذا العناء بوصفه مضطرباً أو باعثاً على الاضطراب ، حقاً إن بنية

الأشياء قد تلبن وتبدل ، ولكنها لا تفعل ذلك إلا في إيقاعات تتحقق عبر قرون طويلة ، وأما الأشياء التي تفرع الأذن ، فهي ظواهر فجائية ، مباغته ، سريعة التغير .

إن ارتباطات الأنسجة المخية بالأذن لتكون وحدها جانباً من المخ أكبر من كل ما تكونه ارتباطات أى حس آخر ، وحسبنا أن نرتد إلى حياة الحيوان والإنسان المتوحش ، لكي نتحقق من أهمية هذه الحقيقة ، وقد يكون من تحصيل الحاصل أن نقول : إن المشهد المرئى لابد من أن يكون واضحاً ، فإن فكرة الوضوح أو الجلاء إنما تعنى أن الشيء قابل للرؤية ، أو أنه — كما نقول عادة — بين « واضح المعالم » ، ولا يمكن أن تكون الأشياء الماثلة في « العراء » هي في حد ذاتها مزعجة أو مقلقة ، فإن الشيء القائم في العراء « عار » مكشوف ، ومعنى هذا أن الشيء الواضح المكشوف إنما يحمل معاني الضمان والثقة ، وبالتالي فإنه يوفر الشروط الملائمة لتكوين الخطط وتنفيذها ، وإذا كانت العين هي الحس الخاص بالأبعاد والمسافات ، فما ذلك لمجرد أن الضوء يرد إلينا من بعيد ، بل لأننا نستطيع عن طريق البصر أن نتصل بما هو بعيد عنا ، وبذلك نحتاط وننتبه إلى ما سوف يحدث ، والبصر إنما يقدم لنا المشهد الممتد المترامى الأطراف ، ذلك المشهد الذي يتخذ التغير مكانه فيه أو فوقه ، كما سبق لنا القول ، والحيوان — في لحظة الإدراك البصرى — إنما يكون منتبهاً حذراً ، ولكنه يكون أيضاً مستعداً متأهباً ، ولا يكون الشيء المرئى مصدرراً لاضطراب عميق أو انزعاج شديد ، اللهم إلا في حالة الفرع أو « الذعر » الذي يستولى على الإنسان بلا سبب معقول .

وأما المادة التي تربطنا بها الأذن — من خلال الصوت — فهي على النقيض تماماً من كل هذا ، حقاً إن الأصوات ترد إلينا من خارج الجسم ، ولكن الصوت نفسه قريب ، دفين (أو باطن فينا) ؛ لأنه بمثابة تنبيه للجهاز العضوى ، بحيث إننا نشعر بصدمة الذبذبات الصوتية في كل موضع من

مواضع جسمنا بأكمله ، والصوت إنما يحفز مباشرة على التغير (المباشر) نظراً لأنه هو نفسه ينبئ بحدوث تغير. فوق الأقدام ، وانكسار أحد الأغصان ، وحفيف الشجيرات ، قد تعني هجوماً ، إن لم يكن موتاً ، يهدد الحيوان من جانب حيوان آخر أو إنسان . وليس أدل على أهمية هذه الأصوات من تلك العناية ، أو ذلك الحذر الذي يصطنعه الحيوان والرجل البدائي ، حتى لا يحدث أى صوت حينما يتحرك . والواقع أن الصوت إنما ينقل إلينا أنباء ما يتوعدنا أو يهددنا ، كما أنه يحمل إلينا أصداء ما هو جار على قدم وساق . كتنبيه أوليدان بما يحتمل حدوثه في المستقبل القريب ، ولهذا فإن الصوت مشحون — أكثر من البصر — بالإحساس بالعواقب ، نظراً لأن هناك هالة من الالتحد والارتياح تحيط دائماً بكل ما يوشك على الوقوع ، أو ما هو في حكم المستقبل القريب ، وتلك ظروف ملائمة بطبيعتها للاستثارة الانفعالية العنيفة . والبصر يستثير الانفعال على صورة اهتمام ، كما أن التشوف أو حب الاستطلاع يدفع إلى المزيد من البحث أو التحقيق ، ولكنه إنما يجذب أو يستميل ، أو هو يقيم ضرباً من التوازن بين الفعل الارتدادى الانسحابي ، والفعل الاكتشافى التقدمى . أما الأصوات فهي — وحدها — التي تجعلنا نظفر أو نثب في مقاعدنا !

ويمكن القول بصفة عامة : إن من شأن ما هو مرئى أن يستثير الانفعال بطريقة غير مباشرة ، عبر عملية التأويل وما يصاحبها من أفكار ، وأما الصوت فإنه يستثير بطريقة مباشرة ، بوصفه تهيئاً أو اضطراباً يعتور الجهاز العضوى نفسه ، وكثيراً ما يوضع السمع والبصر جنباً إلى جنب باعتبارهما حاستين راقيتين (تسمان بصيغة عقلية) ، ولكن الواقع أنه على الرغم من اتساع المجال العقلى للسمع ، فإن هذا المجال مكتسب ، وأما — فى حد ذاتها — فإن الأذن حس انفعالى ، ومعنى هذا أن ما يتصف به السمع من اتساع وعمق عقليين ، إنما يرجع إلى اتصاله الوثيق بالكلام أو القول ، فهاتان

الخاصيتان ، إنما هما كسب ثانوى ، أو — إن صح هذا التعبير — تحصيل اصطناعى ، يرتد إلى قيام اللغة والوسائل المتعارف عليها للتفاهم أو الاتصال ، أما البصر ، فإنه يتلقى الاتساع المباشر لمعناه من ارتباطه بجواس أخرى ، وفى مقدمتها اللمس بصفة خاصة ، وهذا الفارق يعمل عمله فى الاتجاهين معاً ، فما يصدق على السمع فى المجال العقلى يصدق أيضاً على الرؤية فى المجال الانفعالى ، وآية ذلك أن فى استطاعة كل من المعمار ، والنحت ، والتصوير ، أن يستثيرنا انفعالياً استثارة عميقة . وحينما نجد أنفسنا بإزاء « بيت مزرعة » متقن الصنع ، نلتقى به فى حالة نفسية معينة ، فقد يختنق منا الحلق وتدمع منا الأعين ، كما لو كنا بإزاء أبيات مؤثرة من الشعر . ولكن هذا التأثير إنما إنما هو وليد روح معينة وجو خاص ، يرجعان إلى الارتباط بالحياة البشرية . أما إذا تركنا جانباً هذا التأثير الانفعالى للعلاقات الصورية ، فإننا نلاحظ أن الفنون التجسيمية (أو التشكيلية) تستثير الانفعال من خلال ما تعبر عنه ، وعلى العكس من ذلك نجد أن الصوت يتمتع بقدرة على التعبير الانفعالى المباشر ، فالصوت هو فى حد ذاته مهدد ، أو منتخب ، أو مهدئ ، أو مقبض ، أو قاس ، أو رقيق ، أو منوم ، بمقتضى ما ينطوى عليه من كيفية خاصة .

ونظراً لهذا الطابع المباشر المميز للتأثير الانفعالى ، فقد اعتبرت الموسيقى أدنى الفنون وأرقاها فى وقت واحد ، وهنا خيل إلى البعض أن الارتباطات العضوية المباشرة للموسيقى ، وما يقترن بها من أصداء طبيعية ، إنما هى الدليل الساطع على صلتها الوثيقة بحياة الحيوانات ، وأصحاب هذا الرأى يقررون أيضاً أن بعض الأشخاص من ذوى الذكاء المنخفض (أو تحت العادى) قد نجحوا فى تأدية مقطوعات موسيقية على درجة ملحوظة من التعقد ، هذا إلى أن استساعة الموسيقى — أو بعض مراتب الإنتاج الموسيقى — أوسع انتشاراً ، وأكثر استقلالاً عن أى تهذيب خاص (أو أية تربية معينة)

من أى فن آخر من الفنون . وحسب المرء أن يلاحظ بعض المتحمسين للموسيقى من المنتسبين إلى طبقة خاصة وهم يستمعون إلى إحدى المعزوفات الموسيقية ، لكى يتحقق أنهم إنما يستمتعون بضرب من الإباحية الانفعالية ، أو الانطلاق التحررى من ضروب الكف العادية ، وكأنما هم قد نفذوا إلى مملكة جديدة أطلق فيها العنان لضروب الاستثارة أو التهييج دون ما قيد أو شرط . هذا وقد لاحظ « هافلوك اليس » أن البعض قد يلتجئ إلى طائفة من المعزوفات الموسيقية من أجل الحصول على ضروب من النشوة الجنسية ، ولكننا نجد من جهة أخرى أن هناك أنماطاً من الموسيقى — وهى تلك التى يقدرها العارفون حق قدرها — تستلزم من أجل إدراكها وتذوقها تمريناً أو تدريباً خاصاً ، فضلاً عن أن المتحمسين لها يكونون شعبة خاصة ، بحيث إن فهم ليلبدو من أشد الفنون سرية وخفاء .

ولما كان للسمع علاقات عديدة بسائر أجزاء الجهاز العضوى ، فليس بدعاً أن يكون للصوت من الانعكاسات والأصداء أكثر من أى حس آخر ، ومن المحتمل جداً أن تكون الأسباب العضوية التى تجعل من بعض الناس أشخاصاً « غير موسيقيين » راجعة إلى انقطاع تلك الارتباطات ، لا إلى عيوب باطنة فى الجهاز السمعى نفسه ، وما قيل بصفة عامة فيما تقدم عن قدرة أى فن على تناول أية مادة طبيعية غفل ، وتحويلها — بفعل عمليتي الانتقاء (الاختيار) والتنظيم — إلى واسطة قوية مركزة لبناء خبرة ما من الخبرات ، إنما يصدق بصفة خاصة على الموسيقى ، وهكذا يتحرر الصوت — عن طريق استخدامه للآلات — من التحديد الذى كان قد اكتسبه من خلال ارتباطه بالقول (أو الكلام) . وعندئذ لا يلبث أن يرتد إلى كيفيته الانفعالية الأولية ، لكى يكتسب طابع « العمومية » ، والانفصال عن الموضوعات والأحداث الخاصة ، وفى الوقت نفسه ، يحىء تنظيم الصوت الذى يتم عن طريق حشد من الوسائل الموضوعية تحت إمرة الفنانين — وهى الوسائل

التي تمثل سلسلة تكتيكية ممتدة قد تكون أوسع مما يتوافر في أي فن آخر ما خلا المعمار — نقول: إن هذه الوسائل تجيء فتجرد الصوت من نزوعه المباشر العادي نحو استثارة فعل صريح جزئي ، ومن هنا فإن الاستجابات سرعان ما تصبح باطنية ضمنية ، وبذلك تزيد من ثراء مضمون الإدراك ، بدلا من أن تتوزع (أو تشتت) على شكل تفرغ (أو انطلاق) صريح ، ولعل هذا ما عناه شوبنهاور حينما قال : «إننا نحن أنفسنا الذين نتعذب حينما نحقق الأوتار» .

ولإنها لخاصية مميزة للموسيقى — إن لم نقل إنها سر مجدها — أنها تستطيع أن تتناول كيفية حاسة من الحواس التي تعد أكثر الأعضاء الجسمية اتصافاً بالصبغة العملية المباشرة القوية (ما دامت تحفز بكل شدة إلى الفعل الاندفاعي) ، فتحول هذه المادة — عن طريق استخدامها للعلاقات الصورية — إلى فن هو أبعد ما يكون عن المشاغل العملية ، حقاً إنها ستبقى القدرة الأصلية للصوت على الإشارة إلى تصادم القوى المهاجمة والمقاومة ، وشتى المظاهر المصاحبة للحركة الانفعالية ، ولكنها تقحم عليه — عن طريق استخدامها للهارمونيا (الانسجام) وملوديا النغم (أى التلحين الإيقاعي) — مركبات متنوعة (تنوعاً لا يصدق) ، من التساؤل ، والحيرة ، والترقب ، بحيث إن كل نغمة لتبدو منظمة بالإشارة إلى الأنغام الأخرى ، كما أن كل واحدة منها لتجىء بمثابة استجاء لما تقدم ، واستباق (أو توقع) لما سوف يحدث . أما الأدب فإنه — على عكس جميع الفنون المذكورة آنفاً — ينطوى على سمة خاصة فريدة في نوعها ؛ ذلك أن الأصوات التي يتخذ منها واسطة — سواء أكان ذلك بطريقة مباشرة أم على نحو ما يرمز إليها في الطباعة — ليست هي الأصوات باعتبارها كذلك ، كما هي الحال في الموسيقى ، بل هي أصوات قد أخضعت لفن تحويلي قبل أن يتصدى لها الأدب ، والواقع أن الألفاظ قد وجدت قبل أن يتم تكوين فن الحروف والكلمات من الأصوات

الخام عن طريق فن الاتصال ، وقد يكون من العبث هنا أن نحاول حصر الأهداف التي كان القول (أو الكلام) في خدمتها قبل ظهور فن الأدب من حيث هو كذلك ، ولكن حسبنا أن نشير إلى بعض أغراض كالأمر ، والقيادة ، والإرشاد ، والنصح ، والتعليم ، والتحذير .. الخ . والكلمات الوحيدة التي استبقت طابعها الأصلي بوصفها أصواتاً، إنما هي علامات التعجب وحروف النداء أو الندبة ، وهكذا وجد فن الأدب نفسه مضطراً إلى أن يعمل تحت وطأة حمل مثقل ، مادامت مواده محملة بالمعاني التي امتصتها منذ عهد بعيد الأجل ، ومن هنا فإن لمواد الأدب قوة عقلية تفوق مادة أى فن آخر ، وإن كانت في الوقت نفسه تضارع قدرة المعمار على تمثيل قيم الحياة الاجتماعية .

وليس في الآداب - كما في الفنون الأخرى - تلك الثغرة التي تفصل المادة الغفل عن المادة المستخدمة كواسطة ، ولم تكن إحدى شخصيات مولير تعرف أنها كانت تتكلم بالنثر طوال حياتها ، وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى الناس بصفة عامة ، فإنهم لا يعلمون أنهم ماداموا منهمكين في اتصال كلامي مع الآخرين ، فإنهم بذلك إنما يمارسون فناً من الفنون ، ولاشك أن من بين الأسباب التي تجعل من الصعوبة بمكان أن نقيم حداً فاصلاً بين النثر والشعر ، أن مادة كل منهما قد خضعت من قبل للتأثير التحويري للفن ، وحينما يستخدم لفظ « أدبي » على سبيل الذم أو التحقير ، فإنه إنما يعني عندئذ أننا بإزاء فن شكلي (أو صوري) متطرف قد انصرف أكثر من اللازم عن لغة (أو اصطلاح) الفن السابق الذي استمد منه مقومات وجوده ، وكل الفنون « الحميلة » - إذا أريد لها ألا تستحيل إلى مجرد فنون مصفاة خالصة refined - هي في حاجة إلى أن تجد بين الحين والآخر عن طريق الاحتكاك الوثيق بمواد خارجة عن نطاق التقليد الجمالي . ولكن الأدب بصفة خاصة هو أحوج الفنون جميعاً إلى الإنعاش المستمر عن طريق الرجوع

إلى هذا المصدر ، نظراً لأن المواد الموجودة تحت تصرفه هي منذ البداية مواد بليغة محملة بالمعاني ، عامرة بالصور ، عامة الاستساغة ، ولكنها مع ذلك أكثر ما تكون خضوعاً للتقليد (أو العرف) والأساليب المتحجرة . وما يكون ماهية اللغة إنما هو استمرار المعنى والقيمة ؛ وذلك لأن اللغة تساند حضارة مستمرة (أو ثقافة متصلة) ، ولهذا السبب فإن الألفاظ لتكاد تحمل شحنة لا متناهية من الأنغام الزائدة والأصداء المرجعة ، وآية ذلك أنها تنطوي على « قيم محولة » لانفعالات اختبرها المرء إبان الطفولة ، ولكنه لا يملك استرجاعها شعورياً ، والكلام — أو القول — إنما هو بالفعل لغة المولد أولسان الوطن الأصلي ، وليس أدل على ذلك من أنه يتخذ دائماً طابع المزاج الخاص والأساليب المستعملة في النظر إلى الحياة وتأويلها ، مما يميز الثقافة الخاصة بإحدى الجماعات المستمرة . ولما كان الهدف الذي يرمى إليه العلم هو أن ينطق بلسان أو أن يتكلم لغة قد استبعدت منها تماماً كل تلك السمات ، فإن الكتابة العلمية وحدها هي التي تقبل الترجمة تماماً ، وكلنا جميعاً إنما نشارك إلى حد ما في الميزة التي يتمتع بها الشعراء الذين « ينطقون باللسان الذي نطق به شكسبير ، ويعتقدون الإيمان والأخلاق اللذين اعتنقهما من قبل ملتون » .

وليس هذا الاستمرار (أو الاتصال) وفقاً على الآداب في صورتها المكتوبة أو المطبوعة ، بل إن الجدة حين تروى الأفاصيص الماثورة (« يحكى أن » أو « كان هناك في سالف العصر والأوان ») لأطفالها الصغار الجالسين على ركبها ، فإنها إنما توصل إليهم الماضي وتلونه ، وهي بذلك تعد بعض المواد للأدب ، فضلاً عن أنها قد تكون هي نفسها فنانة . والواقع أن قدرة الأصوات على استبقاء ونقل القيم المتضمنة في خبرات الماضي المتنوعة ، وعلى تعقب أو متابعة الظلال المتغيرة أو الفروق الطفيفة التي تطرأ على الوجدان والفكر ، إنما تضمنى على تأليفاتها وتعديلاتها القدرة على خلق خبرة جديدة ،

خبرة كثيراً ما تكون موضوعاً لإحساس أعمق أو شعور أقوى من أية خبرة أخرى قد ترد إلينا من قبل الأشياء ذاتها ، ولو لم تكن الأشياء قد استوعبت (أو امتصت) في ذاتها تلك المعاني التي عمل على تطويرها فن الاتصال (أو التفاهم) ، لبقى احتكاكنا بالأشياء مجرد اصطدام لا يكاد يعدو المستوى المادى الطبيعى المحض . ومعنى هذا أن الإدراك الحاد الواضح لمعاني الأحداث والمواقف في هذا الكون لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال واسطة هي منذ البداية مفعمة بالمعاني أو محملة بالدلالات ، ولو أننا نظرنا إلى سائر الأعمال المعمارية ، والتصويرية ، والنحتية ، لوجدنا أنها محاطة وممولة (أو مثراة) دائماً — لاشعورياً — بالقيم الصادرة عن القول (أو الكلام) ، ومن المستحيل — بالنظر إلى طبيعة تكويننا العضوى — أن نستبعد مثل هذا التأثير.

ولئن كان من غير الممكن أن نحدد على وجه الدقة أى فارق يفصل بين النثر والشعر ، إلا أن ثمة هوة تفصل «النثرى» عن «الشعرى» ، من حيث هما حدان نهائيان متطرفان لبعض الميول أو النزعات القائمة في التجربة ، وآية ذلك أن الواحد منهما يدرك قدرة الكلمات على التعبير عما في السموات والأرض وتحت البحار ، عن طريق التوسع أو الامتداد — extension — في حين يستعين الآخر بطريقة التعمق أو التركيز intension ، ومن هنا فإن العمل «النثرى» هو مسألة وصف وسرد ، أو مسألة تفاصيل مجمعة وعلاقات منظمة ، وهو يمتد ويتسع باستمرار ، مثله كمثل قائمة أو وثيقة قانونية ، أما العمل «الشعرى» فإنه يعكس الآية تماماً ، لأنه يكتف ويختصر ، فكأنما هو يطمط الكلمات مطاً تكاد معه تكون قابلة للانفجار . والقصيدة إنما تعرض موادها بصورة تجعل منها عالماً قائماً بذاته ، ولكن هذا العالم — حتى حين يكون بمثابة كل مصغر — لا يمكن أن يعد صورة جنينية غير تامة التكوين ، فضلاً عن أنه لم يتولد عن جهد برهاني أو مناقشة عقلية ، وهناك عنصر «حصر ذاتي» أو «تحديد ذاتي» في كل قصيدة. وهذا الاكتفاء الذاتي

هو السبب — بالإضافة إلى انسجام الأصوات وإيقاعها — في أن الشعر هو من أكثر الفنون جاذبية (أو مغناطيسية) بعد الموسيقى .

ولكل كلمة — في الشعر — صبغة خيالية ، مثلها في ذلك كمثل الكلمة في النثر ، قبل أن تبلى الكلمات وتنحل ، تحت تأثير التداول والاحتكاك ، لفرط ما استخدمت في التعامل كقطع أو أدوات للتبادل . والواقع أن اللفظ — حين لا يكون مجرد لفظ انفعالي محض — إنما يشير إلى شيء غائب يقوم مقامه . أما حينما تكون الأشياء حاضرة ، فإنه حسبنا أن نتجاهلها ، أو أن نستخدمها ونشير إليها . ومن المحتمل ألا تكون الألفاظ الانفعالية استثناءات (لهذه القاعدة) ، فإن الانفعال الذي تفتح أمامه منفذاً ، قد يكون هو تلك المجموعة الطيبة المرنة من الموضوعات الغائبة التي هي من التكتل بحيث إنها لا بد من أن تكون قد فقدت فرديتها ، وأما القوة التخيلية التي يتصف بها الأدب فهي عبارة عن تأكيد أو تقوية للوظيفة المثالية التي تقوم بها الألفاظ في الكلام العادي ، وحينما نكون بصدد مشهد نعبّر عنه بالألفاظ ، فإن أشد ضروب التعبير (أو التمثيل) واقعية ، لن تضع بين أيدينا مع ذلك سوى أشياء هي — بالقياس إلى الاتصال أو الاحتكاك المباشر — مجرد إمكانيات . وكل فكرة إنما تشير بطبيعتها إلى «إمكانية» ، لا إلى شيء «واقعي» حاضر بالفعل . حقاً إن المعنى الذي تحمله قد يكون واقعياً ماثلاً في زمان ما ومكان ما ، ولكن هذا المعنى — على نحو ما هو قائم في الفكر — إنما هو مجرد «إمكانية» بالقياس إلى تلك الخبرة ، ومن ثم فهو «مثالي» بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . ونحن نقول : «بالمعنى الدقيق» ، لأن كلمة «مثالي» تستعمل كذلك للإشارة إلى «الوهمي» و«الخيالي» (أو اليوتوبي) ، أي للإشارة إلى إمكانية هي في الواقع مستحيلة .

وحينما يكون «المثالي» حاضراً بالفعل أمامنا ، فإن حضوره لا بد من أن يتم أو يتحقق من خلال واسطة الحس ، والظاهر أن الواسطة والمعنى

— في الشعر — ممزجان بمقتضى انسجام مقدر، ألا وهو الانسجام الكامن في «موسيقى» الألفاظ وتنظيمها الصوتي . حقاً إنه ليس في الشعر «موسيقى» بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، مادام «مقام الصوت» منعدياً ، ولكن هناك بالتأكيد عنصراً «موسيقياً» ، مادامت الكلمات نفسها قد تكون فظة خشنة أو جلييلة مهيبة ، سريعة خفيفة أو بطيئة متناقلة ، جادة رزينة ، أو رومانتيكية خيالية ، متأملة متأنية أو هوائية طائشة ، وذلك وفقاً لما تحمله من معنى . وقد يكون من نافلة القول أن نفيض في الحديث عن هذا الموضوع بعد ما كتبه لاسل أبركرومبي في كتابه «نظرية الشعر» عن أصوات الكلمات . ولكن حسبنا أن نوجه الأنظار بصفة خاصة إلى البرهنة التي ساقها هذا الكاتب للتدليل على أن «تنافر الأصوات» cacophony هو عامل أصيل لا يقل أهمية عن «تناغم الأصوات» euphony ، ونحن نظن أننا قد لا نجانب الصواب إذا فسرنا قوة هذا العامل على أنها دليل على ضرورة موازنة عنصر السيوالة بالعناصر (أو العوامل) البنائية التي هي في حد ذاتها فظة غليظة ، وإلا لأصبحت هذه السيوالة في خاتمة المطاف ظاهرة سهلة معسولة^(١) .

وثمة نقاد يعتقدون أن الموسيقى تفوق الشعر في مقدرتها على نقل الإحساس بالحياة والمراحل المختلفة للحياة ، على نحو ما نريدها على أن تكون . ولكننا مع ذلك نميل إلى الظن بأن الموسيقى هي — بحكم طبيعة الواسطة التي تستخدمها — «عضوية» بأعنف معاني هذه الكلمة ، ولسنا نغني بالعنف هنا أن الموسيقى تحمل طابعاً «حيوانياً» ، بل نحن نغني به أنها تحمل طابعاً «غفلاً» (بالمعنى الذي يقال به عن بعض الوقائع الخام إنها وقائع غفل^(٢)) ، ألا وهو

(١) يعني بذلك أنه لو لم يكن في الموسيقى سوى عنصر «السيولة» (أو «السهولة») لانتهى بها الأمر في خاتمة المطاف إلى أن تصبح عذبة أو حلوة أكثر من اللازم (Sugary) . وتبعاً لذلك فإنه لابد من توافر «الصبغة البنائية» إلى جانب «السيولة» . (المترجم)

(٢) يستعمل ديوي هنا كلمة brutal للإشارة إلى أن الموسيقى عضوية إلى أعنف درجة brutally . ثم يعقب على ذلك بقوله: إنه لا يستخدم هذه الصفة بمعنى beastly، بل المعنى الذي نقول به عن بعض الوقائع: إنها وقائع غفل brute facts (المترجم)

ذلك الطابع الذى لاسبيل إلى إنكاره أو التهرب منه ، نظراً لأنه قائم بمقتضى ضرورة لا مفر منها ، ولسنا نظن أن فى هذا رأى ما قد يسىء إلى الموسيقى أو ينتقص من قدرها ، والحق أن قيمة الموسيقى إنما تنحصر على وجه التحديد فى أنها تستطيع أن تتناول مواد ذات طابع عضوى أكيد ، أو عناصر هى فى الظاهر جامحة لا تذلل ، لكى تخلق منها لحناً (ملوديا) وتوافقاً (هارمونيا) . أما إذا نظرنا إلى اللوحات ، فسنجد أنها حين تخضع للكيفيات المثالية ، لا بد بالضرورة من أن تصبح ضعيفة ، نتيجة لإغراقها أو تملأها فى الصبغة الشعرية . واللوحات فى مثل هذه الحالة إنما تتجاوز الحدود النهائية التى لا بد لها من أن تقف عندها بحيث إننا لو فحصناها فحصاً نقدياً دقيقاً ، لوجدنا أن ما ينقصها إنما هو الإحساس بالواسطة ، ألا وهو «الصبغة اللونية» . أما فى الملحمة ، والقصيدة الغنائية ، والدراما — سواء أكانت ملهاة أم مأساة — فإن «المثالية» فى تعارضها مع «الواقعية» إنما تلعب دوراً أساسياً جوهرياً ، وما يمكن أن يكون أو ما كان يمكن أن يكون ، إنما يقف دائماً فى تعارض مع ما هو كائن أو ما قد كان ، بطريقة لا تستطيع إلا الكلمات (والكلمات وحدها) أن تنقلها إلينا . وإذا كانت الحيوانات كائنات واقعية بكل دقة وصرامة فذلك لأنها تفتقر إلى تلك الرموز أو العلامات التى أنعمت بها اللغة على آدميين .

وليس الكلمات — من حيث هى وسائط — مستوعبة فى قدرتها على توصيل معنى «الإمكان» . بل إن الأسماء والأفعال والصفات لتعبر أيضاً عن الأحوال العامة ، أعنى عن «الخلق» أو «الطابع» character ، وحتى اسم العَلَم نفسه إنما يشير إلى الخلق فى اقتصره على نموذج فردى ؛ فالكلمات إنما تحاول أن تنقل إلينا طبيعة الأشياء والأحداث ، والحق أنه ليس للأشياء والأحداث من طبيعة تتجاوز أو تعلو على التدفق الغفل للوجود ، اللهم إلا من خلال اللغة . والرواية والدراما تبيان لنا كيف أن فى استطاعة

الأشياء والأحداث أن تنقل إلينا طابعاً ، أو طبيعة ، لا على شكل تصويرى مجرد ، بل على نحو ما تتجلى وتعمل (أى تلك الطبيعة) فى باطن الأفراد أنفسهم ، وليست مهمة الرواية والدراما سوى أن تستغل هذه الوظيفة الخاصة للغة ، والواقع أن الطباع (أو الخلق) إنما تتجلى فى مواقف تستثير طبائعها ، فتضئ على عمومية « الإمكان » خصوصية الوجود ، وفى الوقت نفسه تتحدد المواقف وتصبح عينية ملموسة ، ونحن نعلم جيداً أن أى « موقف » إنما هو ما يعمل له لنا ، وما يعمل له معنا ، فإن هذا هو ما يكون طبيعته . وتصورنا لأنماط الطباع (أو الخلق) وللأنواع المتعددة من هذه الأنماط إنما يرجع أولاً وبالذات إلى الأدب ، ونحن نشاهد ، ونلاحظ ، ونحكم على الناس من حولنا بمعايير مشتقة من الأدب ، بما فى ذلك - بطبيعة الحال - السير الخاصة ، والتاريخ ، جنباً إلى جنب مع الرواية والدراما ، ولقد عجزت الرسائل الأخلاقية فى الماضى - بالقياس إلى الكتب الأدبية - عن تصوير الشخصيات أو وصف الطباع بحيث يتسنى لها أن تبقى حية فى ضمير الإنسانية ، وليس أدل على تقابل الشخصية والموقف من أنه حينما تبقى المواقف ناقصة متذبذبة ، فإن الشخصيات تصبح غامضة غير محددة ، أعنى أنها تظل ألغازاً نخمنها ، لاحقاقت حية مجسمة ، أو بإيجاز ، تظل عديمة الطابع أو الشخصية .

لقد حاولنا فيما سلف أن نلمس بعض الموضوعات التى سبق أن كرس لكل واحد منها مجلدات ضخمة ، والحق أننا لم نعن بدراسة الفنون المختلفة إلا من ناحية واحدة فقط ، وكل ما أردنا أن نوضحه هو أنه : لما كنا نبني الجسور من صخر ، وصلب ، وأسمنت ، فإن لكل واسطة قوتها الخاصة ، إيجابية كانت أم سلبية ، فاعلة كانت أم منفعة ، وإن الأساس لتمييز السمات المختلفة للفنون إنما هو استغلالها للطاقة التى تميز المادة المستخدمة كواسطة ، والغالبية العظمى مما كتب حول الفنون المختلفة من حيث هى مختلفة ، إنما يبدو

لنا أنه قد كتب « من الداخل » ، بمعنى أنه ينظر إلى الواسطة باعتبارها واقعة قائمة بالفعل دون أن يسائل نفسه : لم وكيف كانت هذه الواسطة على ما هي عليه ؟ وهكذا نرى أن الأدب إنما يقدم لنا دليلاً قد يكون أكثر إقناعاً من ذلك الذى تقدمه لنا باقى الفنون الأخرى ، على أن الفن لا يصبح جميلاً إلا حينما يستمد عناصره من مادة الخبرات الأخرى ، لكى يعبر عن مادتها فى واسطة يكون من شأنها أن تقوى طاقها وتصفىها ، من خلال ذلك النظام الذى يحىء على أعقابها ، ولا تحقق الفنون هذه النتيجة عن طريق القصد الشاعر بذاته ، بل فى صميم عملية الإبداع ، عن طريق الموضوعات الجديدة ، والأساليب الجديدة فى الخبرة ، وكل فن إنما « ينقل » أو « يوصل » ، لأنه « يعبر » ، وهو يتيح لنا الفرصة للمشاركة بقوة وعمق فى المعانى التى كنا يلزأها من قبل بكما ، أو التى لم نكن نعيها إلا أذنأ غير واعية تدع ما يقال يمر عبرها منتقلاً نحو الفعل الواضح الصريح ، وليس التواصل (أو الوصال) مجرد إخبار (أو إنباء) ، حتى ولو قيلت تلك الأشياء ، بلهجة ملوؤها التأكيد ، أو بدوى مرتفع طنان ، وإنما التواصل هو عملية خلق للمشاركة ، أو عملية تحويل للظواهر الفردية المنعزلة إلى ظواهر عامة مشتركة ، والملاحظ أن جانباً من المعجزة التى تحققها عملية التواصل ، إنما يتجلى فى كون عملية نقل المعانى — حين تتخذ طابع المشاركة — تحيء فتضفى صنعتى التجسيم والتحديد على خبرة ذلك الذى ينطق ، وخبرة أولئك الذين يستمعون سواء بسواء .

وإن المشاركة لتحقيق بين الناس على أنحاء عدة ، ولكن الصورة الوحيدة للمشاركة التى تعد إنسانية بحق ، لا مجرد تجمع قطيعى يقصد منه الحصول على الدفء والحماية ، أو لا مجرد حيلة يرمى من ورائها إلى ضمان نجاح الفعل الخارجى ، إنما هى المشاركة فى المعانى والخبرات عن طريق ضرب من الوصال الحقيقى . والتعبيرات التى يتكون منها الفن إنما هى الوصال بعينه ،

ولكن في صورة خالصة نقية . والواقع أن الفن يخرق الحواجز التي تفرق بين الموجودات البشرية ، وهي تلك الحواجز التي لا سبيل إلى اختراقها في المشاركة العادية . ولئن كانت هذه القوة التي يتمتع بها الفن مشتركة بين جميع الفنون ، إلا أنها تتجلى على أكمل وجه في الأدب ، وذلك لأن الوساطة التي يستخدمها الأدب إنما هي مشكلة من ذى قبل بفعل التواصل (أو المشاركة) . وهذه الحقيقة لا تكاد تصدق على أى فن آخر من الفنون ، وقد تكون هناك حجج قد صيغت ببراعة ، أو قد عرضت بطريقة معقولة في الظاهر ، حول الوظيفة الأخلاقية والإنسانية ، لسائر الفنون ، وأما بالنسبة إلى فن الأدب (أو الآداب) فإنه لا موضع لأمثال هذه الحجج .

الفصل الحادى عشر

(*) الدور الانسانى فى التجربة الجمالية

حينما نتحدث عن « الدور الإنسانى » ، فإننا نعنى تلك المظاهر والعناصر التى تميز الخبرة الجمالية ، مما اصطللحنا فى العادة على اعتباره نفسانياً (أو سيكولوجياً) ، والمفهوم — من الناحية النظرية — أن مناقشة العوامل النفسانية لا تعد عنصراً ضرورياً من عناصر فلسفة الفن ، ولكنها — من الناحية العملية — تعتبر ضرورية لا غنى عنها . والسبب فى ذلك أن النظريات التاريخية مليئة بالمصطلحات السيكلوجية ، وهذه المصطلحات غير مستخدمة بمعنى حيادى ، بل هى محملة بتأويلات قد أقحمت عليها ، نتيجة للنظريات السيكلوجية التى كانت سائدة فى ذلك الحين ، ولو أننا حذفنا المعانى أو الدلالات الخاصة التى أعطيت لكلمات مثل : إحساس ، وحس ، وتأمل ، وإرادة ، وتداع ، وانفعال ، لاختفى جانب كبير من الفلسفة الجمالية . فضلاً عن ذلك ، فإن لكل لفظ من هذه الألفاظ معانى أو دلالات مختلفة قد أعطيت له من جانب مدارس علم النفس المختلفة ، ولنضرب مثلاً فنقول : إن كلمة « الإحساس » قد فهمت على أنحاء متباينة كل التباين ، كما يظهر من اختلاف الفكرة القائلة بأنها هى المقوم الأصيل الوحيد للخبرة عن تلك الفكرة الأخرى القائلة بأنها ميراث قد انحدر إلينا من الأشكال الدنيا للحياة الحيوانية ، وبالتالي شىء حقير الشأن فى الخبرة الإنسانية ، ولو أننا أنعمنا النظر إلى النظريات الجمالية ، لوجدنا أنها مليئة بحفريات المدارس القديمة فى علم

(*) عنوان هذا الفصل فى الأصل هو : « المساهمة البشرية » Human contribution وقد استبجنا لأنفسنا التصرف فى ترجمته ، حتى يكون له مدلول واضح فى ذهن القارئ العربى . والمقصود بالمساهمة هنا النشاط الفعال أو الدور الإيجابى الذى يقوم به الإنسان .

النفس ، فضلاً عن كونها محملة بأنقاض المنازعات السيكلوجية . ومن هنا فإن مناقشة الجانب السيكلوجي من علم الجمال لى مسألة جوهرية لامعدى عنها . وسنجد أنفسنا مضطرين - بطبيعة الحال - إلى أن نقصر دراستنا على تلك القسمات العامة ، أو السمات النوعية للدور الذى يقوم به الإنسان فى الخبرة الجمالية ، ونظراً لضرورة مراعاة الاهتمام الفردى والانجاء الوجدانى للفنان ، فضلاً عن ضرورة النظر إلى الطابع المنفرد لكل عمل فنى عيى ، فإنه لا سبيل إلى الكشف عن الدور الشخصى النوعى « للخبرة الجمالية » ، اللهم إلا بالرجوع إلى الأعمال الفنية ذاتها ، ولكن على الرغم من التفاوت الضخم الذى يفصل بين هذه المنتجات الفريدة فى نوعها ، فإن ثمة تركيباً واحداً مشتركاً بين جميع الأفراد العاديين الأسوياء . وآية ذلك أنهم يملكون جميعاً نفس الأيدى ، والأعضاء ، والأبعاد ، والحواس ، والعواطف ، والانفعالات ، فضلاً عن أنهم يتغنون بنفس الأطعمة ، ويصابون (أو يجرحون) من نفس الأسلحة ، ويقعون تحت طائلة نفس الأمراض ، ويشفون بنفس الطرق العلاجية ، ويسخنون ويبردون تحت تأثير نفس التقلبات الجوية (أو التغيرات المناخية) .

ولما كنا حريصين على فهم العوامل السيكلوجية الأساسية ، وتجنب أخطاء النظريات السيكلوجية الكاذبة ، التى طالما عملت على تقويض دعائم الفلسفات الجمالية ، فإننا سنعود من جديد إلى مبادئنا الجوهرية الأساسية : ألا وهى أن الخبرة مسألة تفاعل بين الكائن الحى وبيئته ، وأن البيئة إنسانية كما هى مادية ، بمعنى أنها تشتمل على عناصر التقليد والأنظمة الاجتماعية ، كما تشتمل على مواد البيئة المحلية ، والكائن الحى إنما يجلب معه - غير تكوينه أو بنائه الخاص - فطرياً كان أم مكتسباً قوى تضطلع بدورها فى عملية التفاعل ، والذات تفعل كما تتفعل ، ولكن نشاطها المتفعل (أو القابل) ليس بمثابة انطباعات تختم فوق شمع ساكن (أو جامد) ، بل هو نشاط يتوقف

على الطريقة التي بها يرد الكائن الحى ويستجيب ، وليس ثمة خبرة لا يكون فيها النشاط الإنساني عاملاً فعالاً في تحديد ما يحدث بالفعل ، ومعنى هذا أن الكائن الحى إنما هو قوة ، لا مجرد سطح شفاف .

ولما كانت كل خبرة إنما تتكون من تفاعل يتم بين « الذات » ، و« الموضوع » ، أو بين « النفس » و« علمها » ، فإن من غير الممكن لهذه الخبرة أن تكون جسمية محضة أو ذهنية محضة ، مهما كان من غلبة أحد العاملين على الآخر ، أما الخبرات التي نقول عنها - نظراً لسيادة طابع النشاط الباطنى عليها - إنها خبرات « ذهنية » ، فهي تنطوى على إشارة - مباشرة كانت أم بعيدة - إلى خبرات ذات طابع أكثر موضوعية ، بدليل أنها وليدة « التمييز » ، وبالتالي فإنها لا يمكن أن تفهم إلا حينما ندخل في اعتبارنا الخبرة السوية الكلية التي اندمجت فيها العوامل الداخلية والخارجية إلى الحد الذي فقد معه كل منها طابعه الخاص . والملاحظ في الخبرة أن الأشياء والأحداث التي تنتسب إلى العالم - طبيعياً كان أم اجتماعياً - لا بد من أن تخضع لضرب من التحول ، نتيجة لاندماجها في السياق البشرى ، كما أنه لا بد للمخلوق الحى من أن يتغير ويتطور بفعل تعامله (أو اختلاطه) مع أشياء كانت من قبل خارجية بالقياس إليه .

وهذا التصور الخاص لطريقة إنتاج الخبرة وبنائها ، إنما هو إذن المعيار الذى سوف نستخدمه في تأويلنا وحكمنا على التصورات السيكلولوجية التي لعبت دوراً رئيسياً في النظرية الجمالية ، وإذا كنا نستخدم هنا كلمة « حكم » أو « نقد » ، فذلك لأن كثيراً من هذه التصورات قد صدرت في الأصل عن مبدأ فصل الكائن الحى عن بيئته ، ذلك الفصل الذى زعمت أنه أصلى فطرى ، والواقع أن أصحاب هذه التصورات يظنون أن الخبرة هى شىء لا يحدث إلا داخل الذات أو الذهن أو الشعور ، شىء مستقل بذاته لا تقوم بينه وبين المشهد الموضوعى الذى يتصادف وجوده فيه ، سوى مجرد

علاقات خارجية محضة ، وتبعاً لذلك فإنهم لا يعتبرون الحالات والعمليات النفسية وظائف لكائن حتى يسطوع بها أثناء معيشتها في البيئة الطبيعية المحيطة به ، ولكن من المؤكد أنه حين تنفصم الرابطة التي تجمع بين الذات وعالمها ، فإن الأساليب المتنوعة التي تتفاعل بمقتضاها الذات مع العالم لا تعود تتمتع بأى ترابط واحدٍ بعضها مع بعض ، ومن هنا فإنها سرعان ما تنحل إلى قطع أو أجزاء منفصلة من الحس ، والوجدان ، والرغبة ، والمقصد ، والمعرفة ، والإرادة ، والحق أن ثمة اعتبارين أساسيين سوف نحاول في كل المناقشة التالية أن نبرزهما بوضوح ونضعهما دائماً نصب أعيننا . أما الاعتبار الأول فهو الترابط الوثيق أو العلاقة الدفينة التي تجمع بين الذات والعالم من خلال تبادل الانفعال والفعل (أو النشاط القابل والنشاط الفاعل) ، وأما الاعتبار الثاني فهو أن كل الفروق أو التميزات التي يستطيع التحليل أن يدخلها على «العامل السيكولوجي» إن هي إلا مظاهر أو جوانب مختلفة لتفاعل مستمر - وإن كان متنوعاً - يتم بين الذات وبيئتها .

ومع ذلك فإننا سنشير - قبل أن نشرع في أية مناقشة مفصلة - إلى الطريقة التي نشأت على نحوها تاريخياً بعض التفرقات السيكولوجية الحادة . وهنا نجد أن هذه التميزات إنما كانت بادئ ذي بدء مجرد صياغات لفروق وجدت بين طوائف المجتمع وطبقاته ، وإن أفلاطون ليقدم لنا مثالا يكاد يكون كاملاً لهذه الحقيقة ، فإنه قد استمد بصراحة تقسيمه الثلاثي (*) للنفس مما لاحظته في الحياة الاجتماعية التي كانت قائمة في عصره ، وهو قد فعل بطريقة واعية ما فعله كثير من علماء النفس في تصنيفاتهم ، دون أن يفتنوا إلى مصدر

(*) تقسيم أفلاطون الثلاثي هو تقسيم النفس - كما هو معروف - إلى قوة شهوية (هي عبارة عن طلب الغذاء والشوق إلى الملاذ وشتى ضروب المتع الحسية) ، وقوة غضبية (هي عبارة عن الشجاعة والنجدة والإقدام على الأهوال والشوق إلى التسلط) وقوة ناطقة (بها يكون الفكر والتمييز والنظر في حقائق الأمور) . وهذا التقسيم في رأى ديوى قد صدر عن نظرة أفلاطون إلى الطبقات الثلاث السائدة في مجتمعه . (المترجم)

تلك التصنيفات ، فظنوا أنهم قد وصلوا إليها عن طريق التأمل الباطنى الخالص ، فى حين أنهم قد استمدوها من الفروق الملاحظة اجتماعياً ، وقد نظر أفلاطون إلى العقل على نحو ما كان متجلباً فى الصورة الحرفية (الدقيقة) الكبرى لمجتمعه ، فاستطاع أن يميز « القوة الحسية » الشهوية الكاسبة على نحو ما تتمثل فى طبقة التجار ، كما ميز القوة « الجريئة » ، قوة الشجاعة والعزيمة والحافز المنطق السخى ، عن طريق الرجوع إلى طبقة « المواطنين - الجنود » المخلصين للقانون وللاعتقاد القويم حتى ولو كان ذلك على حساب وجودهم الشخصى ، وأخيراً ميز أفلاطون « القوة العاقلة » على نحو ما وجدها لدى أولئك الذين كانوا أهلاً لوضع القوانين ، وكذلك وجد أفلاطون نفس هذه الفروق غالبية على الجماعات الجنسية (أو السلافية) المختلفة ، ألا وهى : الشرقيون ، والبرابرة الشماليون ، وأهل أثينا من بين الإغريق (أو الأثينيون اليونانيون) .

وليس هناك تفرقات سيكولوجية جوهرية بين الجانب العقلى والجانب الحسى ، أو بين الجانب الانفعالى والجانب التصورى ، أو بين المظاهر التخيلية والمظاهر العملية للطبيعة البشرية ، ولكن هناك أفراداً ، بل فئات من الأفراد ، هم - بحكم الصبغة الغالبة عليهم - منفذون أو متأملون ، حاملون أو « مثاليون » وفاعلون ، شهوانيون حسيون وأصحاب عقلية إنسانية (خيرة) ، أنانيون وأهل إثارة أولئك الذين ينهمكون فى النشاط الحسمى الروتينى ، وهؤلاء الذين يتخصصون فى البحث العقلى ، والملاحظ فى المجتمع حين يكون تنظيمه سيئاً ، أن أمثال هذه التفرقات لا بد من أن تتخذ طابعاً مبالغاً فيه ، وتبعاً لذلك فإن الرجل المتكامل المتسق والمرأة المتكاملة المتسقة إنما يصعبان ضرباً من الاستثناء. ولكن كما أن مهمة الفن هى أن يقوم بعملية توحيد ، وأن ينفذ عبر التفرقات التقليدية متجهاً نحو العناصر المشتركة الكامنة للعالم المختبر فى التجربة ، عاملاً فى الوقت نفسه على تطوير الفردية

بوصفها أسلوباً في رؤية هذه العناصر والتعبير عنها ، فكذلك نجد أن مهمة الفن في الشخص الفردى هي أن يؤلف بين الفروق ، وأن يعمل على التخلص من ضروب الانعزال والصراع القائمة بين عناصر وجودنا وأن يستغل ضروب التعارض القائمة بينها لبناء شخصية أغنى وأخصب ، ومن هنا كان عجز النزعة السيكلوجية التجزئية (أو التقسيمية) عن أن تكون أداة صالحة لخدمة النظرية الفنية .

ولو أننا نظرنا إلى الأمثلة المتطرفة لنتائج هذا الفصل بين الكائن الحى والعالم ، لوجدنا أنها ليست نادرة أو قليلة الحدوث في الفلسفة الجمالية ، ومثل هذا الفصل إنما يكمن من وراء الفكرة التى تقرر أن الكيفية الجمالية لا تنسب إلى الموضوعات من حيث هى موضوعات ، وإنما هى وليدة « إسقاط » يقوم به الذهن على تلك الموضوعات ، وهو الأصل فى تعريف الجمال بأنه «اللذة المُمَوَّضَعَة» (أى التى اكتسبت طابعاً موضوعياً) ، بدلا من القول بأنه لذة تكمن فى الموضوع ، أولذة باطنة فيه ، لدرجة أن الموضوع واللذة يصبحان شيئاً واحداً غير منقسم فى صميم الخبرة . والملاحظ فى بعض الحالات الأخرى للتجربة ، أن هذه التفرقة الأولية بين الذات والموضوع ليست مجرد تفرقة مشروعة فحسب ، بل هى تفرقة ضرورية أيضاً ، فالباحث العلمى هو فى حاجة دائماً إلى أن يميز جهد المستطاع بين تلك الجوانب الخاصة من الخبرة التى ترد إليه من قبل ذاته حين يكون بصدد اقتراح بعض الآراء أو الفروض ، مع ما يقترن بها من تأثير الرغبة الشخصية فى الاتجاه نحو نتيجة معينة ، وبين خواص الموضوع الذى هو بصدد البحث فيه ، وليس الغرض من كل التحسينات التى أدخلت على الوسائل التكنيكية للعلم سوى العمل على تيسير مثل هذه التفرقة أو التمييز ، والواقع أن الآراء المبتسرة ، والتصورات المسبقة ، والرغبات الشخصية تؤثر على الميول الأصلية فى الحكم ، لدرجة أنه لا بد من تحمل مشاق غير عادية من أجل الوقوف عليها والعمل بالتالى على استبعادها .

وثمة إلزام مماثل يقع على عاتق أولئك الذين يشتغلون بمعالجة بعض المواد أو تنفيذ بعض المشروعات ، فهم في حاجة دائماً إلى أن يتخذوا موقفاً خاصاً يكون لسان حالهم فيه : « هذا يخصني أو يتعلق بي ، في حين أن ذلك قائم أو باطن في صميم الموضوعات التي أتعرض لها » . وإلا فلنستطيعوا أن يصوبوا أنظارهم أو يركزوا انتباههم في الموضوع الذي يكون عليه المعول . أما الرجل العاطفي المشوش (أو المهوش) فهو ذلك الذي يسمح لمشاعره ورغباته بأن تلون بصبغتها الخاصة ما يعتقد هو أنه الموضوع ، والاتجاه الوجداني الضروري للنجاح في التفكير والتخطيط العملي والتنفيذ ، سرعان ما يصبح عادة راسخة متأصلة ، وقلماً يستطيع الشخص أن يعبر طريقاً تكون فيه حركة المرور سريعة مزدحمة اللهم إلا إذا تذكر التفرقات التي يقيمها الفلاسفة بين « الذات » و « الموضوع » . والمفكر المحترف (وهو بطبيعة الحال ذلك الذي يكتب مؤلفات في النظرية الجمالية) إنما هو الباحث الذي تراوده باستمرار — أكثر من كل من عداه من الباحثين — فكرة التفرقة بين الذات والموضوع ، ومن هنا فإننا نراه يقرب البحث في الفن مزوداً بنظرة تحيزية قوية ، نظرة هي لسوء الحظ من أخطر النظرات وأشدّها فتكاً بكل فهم جمالي ، والواقع أن السمة الوحيدة المميزة للخبرة الجمالية إنما هي على وجه الدقة انعدام كل تفرقة من هذا القبيل بين الذات والموضوع في نطاقها ، مادامت هذه الخبرة لا تكون جمالية إلا بقدر ما يتأزرو فيها الجهاز العضوي مع البيئة ، بحيث تتكون منها خبرة يندمج فيها الاثنان تماماً ، حتى ليختفي كل واحد منهما بوصفه قائماً على حدة .

وإذا سلمنا بأن الخبرة تتوقف توقفاً عليّاً على الطريقة التي تتفاعل بها الذات مع الموضوعات ، فإننا لن نجد أي سر يكتنف ما يسمونه عادة بالـ « إسقاط » ، وحينما يرى أي منظر طبيعي أصفر اللون ، لأننا ننظر إليه بمنظار أصفر ، أو بعينين مصابتين بمرض الصفراء ، فإنه لا يمكن أن يكون

ههنا إطلاق اللون الأصفر - وكأنما هو قذيفة - على المنظر الطبيعي ، من جانب الذات ، وإنما تنتج صفرة المنظر الطبيعي عن التفاعل العلى للعامل العضوى مع العامل البيئى ، على نحو ما ينتج الماء المتصف بالبلل أو الرطوبة نتيجة لتفاعل الهيدروجين مع الأكسجين ، وقد روى لنا أحد المشتغلين بالعلاج النفسى قصة رجل كان يشتكى من أن أصوات أجراس الكنيسة متنافرة النغمات ، فى حين أن هذا الصوت كان فى الحقيقة موسيقى النغمات ، وقد أثبت الفحص أن خطية هذا الرجل كانت قد خدعته فى الحب وأعرضت عنه لكى تزوج رجلا من رجال الدين ، وقد ترتب على ذلك حدوث « إسقاط » اقترن فى هذه الحالة بضرب من الثأر أو الانتقام ، ولكن ليس معنى هذا أن ههنا شيئاً نفسياً قد استخرج بأعجوبة من ذات هذا الرجل ، ثم أطلق على الموضوع الطبيعى ، وإنما معناه أن خبرة صوت الأجراس قد أسندت إلى جهاز عضوى كان مشوهاً لدرجة أنه كان يعمل بطريقة شاذة ، كعامل فى مواقف خاصة ، والواقع أن « الإسقاط » إنما هو حالة من حالات « القيم المحولة » (أو المبدلة). و« الإبدال » (أو التحويل) هنا قد تحقق عن طريق المشاركة العضوية لموجود أصبح على ما هو عليه وصار يعمل كما يعمل ، بفعل التحول العضوى الراجع إلى الخبرات السابقة .

وإنه لمن الحقائق المعروفة أن ألوان أى منظر طبيعى تصبح أكثر بهاء ونضاعة ، حينما ينظر إليها والرأس منكس ، وليس من شأن التغير الذى لحق الوضع الجسمى فى هذه الحالة أن يحدث أو يولد عنصراً نفسياً جديداً يندرج فى صميم الموقف ، بل كل ما هنالك أن ثمة جهازاً عضوياً مختلفاً بعض الشيء قد أصبح هو الذى يعمل (أو يتصرف فى الموقف) ، ولا شك أن الاختلاف فى العلة لابد من أن يولد بالضرورة اختلافاً فى المعلول ، وكثيراً ما يعمل معلمو الرسم جاهدين فى سبيل تحقيق عملية استعادة (أو استرجاع) البراءة الأصلية للعين . وهنا يكون المطلوب هو إحداث ضرب من الانفصال

بين عناصر كانت - فى الخبرات السابقة - من الترابط والتجمع بحيث تولدت عنها خبرة أصبحت تعمل على مقاومة التصوير القائم فوق مسطح ذى بعدين ؛ فالجهاز العضوى الذى كان يعمل فى الخبرة بالالتجاء إلى حاسة اللمس ، قد أصبح فى حاجة إلى أن يعاد تكييفه (أو تنظيمه) من جديد ، بحيث يختبر العلاقات المكانية على قدر الإمكان بالالتجاء إلى العين . ونوع الإسقاط المتضمن عادة فى الرؤية الجمالية إنما يشتمل على إرخاء مماثل للجهد توترى نشأ عن السعى وراء أهداف خاصة ، بحيث تستطيع الشخصية بتأملها أن تتفاعل بحرية دون انحراف أو تقييد ، حتى تبلغ نتيجة خاصة سبق لها تصورها ، والملاحظ فى العادة أن الأرجاع العدائية الأولية التى يلقاها بادئ ذى بدىء أى لون جديد من ألوان الفن ، إنما ترجع إلى عدم رغبتنا فى القيام بالضرب المطلوب من « الانفصال » .

وقصارى القول أن سوء الفهم الذى يكتنف عادة ما يحدث فيما يسمونه باسم « الإسقاط » ، إنما يرجع بأكمله إلى العجز عن التحقق من أن الذات ، أو الجهاز العضوى ، أو النفس ، أو الذهن - أو ما شئت من الألفاظ - تشير إلى عامل يتفاعل تفاعلاً عالياً مع الأشياء الموجودة فى البيئة ، لكى يولد خبرة ما من الخبرات ، وهذا العجز نفسه (أو هذا الخطأ ذاته) إنما يظهر أيضاً بوضوح حينما ينظر إلى الذات على أنها « حامل » أو « ناقل » للخبرة . بدلا من أن ينظر إليها على أنها « عامل » مندمج فى صميم ما يحدث ، كما سبق لنا أن رأينا فى حالة الغازين اللذين يحدثان (أو يولدان) الماء . وحينما تكون ثمة حاجة إلى « ضبط » عملية تكون الخبرة وتطورها ، فإن من واجبنا عندئذ أن نعد الذات بمثابة حامل لها ، بمعنى أنه لا بد لنا من الاعتراف بالفاعلية العلية للذات حتى نصون عنصر المسئولية . ولكن هذا التأكيد (أو الإبراز) للذات ، إنما يصطنع لأغراض خاصة أو غرض خاص ، فهو سرعان ما يخفى بمجرد ما تزول الحاجة إلى الضبط أو المراقبة ، فى هذا

الاتجاه أو ذاك من الاتجاهات النوعية المحددة من ذى قبل ، ولاشك أنه لا وجود لمثل هذه الحاجة في حالة الخبرة الجمالية ، وإن كان الملاحظ بالنسبة إلى الحركات التجديدية في الفن أنها (أى تلك الحاجة إلى المراقبة والضبط) قد تمثل مرحلة تمهيدية تسبق عملية تحصيل الخبرة الجمالية .

ولئن كان الأستاذ ريتشاردز Richards يدخل في عداد النقاد الأذكياء ، إلا أننا نراه يقع في هذه المغالطة عينها حينما يقول : « إننا قد اعتدنا أن نقول: إن اللوحة جميلة بدلا من أن نقول: إنها تحدث لدينا خبرة ذات قيمة من بعض النواحي وحينما يكون من واجبتنا أن نقول: إنها (أى بعض الموضوعات) تحدث لدينا آثاراً من هذا النوع أو ذاك ، فإن خطأ إسقاط المعلول ، وجعله جزءاً من العلة ، يكون أميل إلى الظهور » وقد فات هذا الباحث أنه ليست اللوحة بوصفها صورة (أعنى الموضوع في الخبرة الجمالية) هي التي تحدث « فينا » بعض الآثار أو المعلولات ، وإنما اللوحة بوصفها هي نفسها أثراً كلياً تولد عن تفاعل العلل الخارجية والعضوية . والعامل العلى الخارجى هو ذبذبات الضوء الصادرة عن الأصباغ اللونية الموضوعة على قماش اللوحة ، وهي تلك الذبذبات التي تنعكس وتنكسر على أنحاء متنوعة ، وهذا ما يكشف عنه العلم الطبيعى — في خاتمة المطاف — حينما يظهرنا على الذرات ، والإلكترونات ، والبروتونات . وليست الصورة (أو اللوحة) سوى الحصيلة المتكاملة التي تترتب على تفاعل هذه جميعاً مع ما يسهم به الذهن (أو النفس) من خلال الجهاز العضوى . وأما جمال اللوحة — ونحن نوافق الأستاذ ريتشاردز على أنه مجرد تعبير موجز عن بعض الكيفيات المقدرة — فهو جزء جوهرى باطن فى صميم التأثير الكلى ، وبالتالي فإنه لا يقل انتساباً إلى اللوحة عن باقى خصائصها الأخرى .

أما الإشارة إلى (أن الخبرة الجمالية إنما تحدث) « فينا » ، فهي عبارة عن تجريد من الخبرة الكلية ، كما هي الحال لو أننا قلنا — من الوجهة المقابلة —

إن اللوحة ترتد إلى مجرد مجموعات من الجزئيات والذرات ، وحتى لو نظرنا إلى الغضب والكراهية ، لوجدنا أنهما - فى جانب منهما - متولدان عنا ، لا فىنا ، وليس معنى هذا أننا العلة الوحيدة لحدوثهما ، بل معناه أن تكويننا الخاص نفسه هو عامل سببى يسهم فى إحداثهما ، وإنه لمن الحق أن الجانب الأكبر من الفن - حتى عصر النهضة - ل يبدو لنا لا شخصياً ، ينصب على الجوانب « الكلية » من العالم المختبر ، إذا قورن بدور الخبرة الفردية فى الفن الحديث ، والظاهر أن الشعور بالمكانة الحقيقية (أو الوضع الصحيح) للعامل الشخصى المحض ، لم يلعب أى دور كبير فى الفنون التشكيلية والأدبية قبل بداية القرن التاسع عشر ، ومن هنا فإن بدعة (أو قصة) « مجرى الشعور » قد سجلت تاريخاً حاسماً فى مضمار تغيير الخبرة ، مثلها كمثل الزعة الانطباعية فى مضمار فن التصوير ، وما يميز المسار الطويل لكل فن من الفنون إنما هو التغيرات التى تطرأ على جانب « التأكيد » فى هذا الفن ، ونحن نشهد فى عصرنا الحاضر منذ الآن رد فعل يتجه نحو « اللاشخصى » و « المجرد » ، وهذه التغيرات التى تطرأ على الفن وثيقة الصلة بالإيقاعات الكبرى للتاريخ البشرى . ولكن حتى الفن الذى لا يدع للفروق الفردية سوى أقل دور ممكن كالتصوير والنحت الدينيين فى القرن الثانى عشر مثلاً ، لا يمكن أن يعد آلياً ، ومن ثم فإنه يحمل طابع الشخصية ، وحسبنا أن نعم النظر إلى اللوحات الكلاسيكية فى القرن السابع عشر ، لكى نتحقق من أنها تعكس - كما هى الحال بالنسبة إلى لوحات نيكولا بوسان - ميلاً شخصياً أو تفضيلاً ذاتياً يتجلى فى المادة والصورة ، أما أشد اللوحات اتصافاً بالصيغة الفردية - من ناحية أخرى - فإنها لاتنأى بنفسها تماماً عن بعض جوانب أو مظاهر من المشهد الموضوعى .

والفروق التى تطرأ على ما يمكن أن نسميه باسم معدل التناسب بين العوامل الشخصية واللاشخصية ، أو العوامل الذاتية والموضوعية ،

أو العوامل العينية والمجردة ، إنما هي بعينها التي تتسبب في الانحراف بالجانب السيكولوجي للنظرية الجمالية والنقد الفني عن جادة الصواب . والملاحظ أن الكتاب في كل عصر من العصور يميلون إلى اتخاذ أسمى الاتجاهات الفنية السائدة في عهدهم أساساً سيكولوجياً سوية لكل فن من الفنون . والنتيجة التي تترتب على ذلك هي أن هذه الأزمنة المتعاقبة من الماضي وتلك المظاهر الفنية المتنوعة للبلاد الأجنبية ، مشابهة كانت أم مخالفة للنزعات القائمة ، لا بد من أن تخضع لموجات متقلبة من الاستحسان والاستهجان ، وأما حين تكون الفلسفة واسعة الأفق حرة الفكر ، قائمة على دعامة من فهم العلاقة المستمرة للذات بالعالم في وسط تغيرات مضامينها الواقعية ، فهناك لا بد لمثل هذه الفلسفة من أن تعمل على توسيع رقعة المتعة الفنية وجعلها أكثر تعاطفاً ، وعندئذ قد يكون في وسعنا أن نستمتع بالنحت الزنجي كما نستمتع بالنحت اليوناني ، وأن نتذوق اللوحات الفارسية كما نتذوق لوحات المصورين الإيطاليين في القرن السادس عشر .

وحينما يتحطم الوثاق الذي يربط المخلوق الحي ببيئته ، فإنه لا يمكن أن يكون ثمة شيء يجمع بين العوامل المتنوعة والمظاهر المختلفة للذات ، وفي هذه الحالة يتحقق الانفصال بين الفكر ، والانفعال ، والحس ، والقصد ، والدافع ، وتنسب هذه الظواهر النفسية المتعددة إلى أقسام مختلفة من وجودنا . والحق أن وحدة هذه العناصر المتعددة إنما تتمثل في الأدوار التأثرية التي تضطلع بها من خلال علاقاتها الفاعلة والقابلة بالبيئة ، فإذا ما عمدنا إلى فصل هذه العناصر المتحدة في صميم التجربة ، جاءت النظرية الجمالية المترتبة على هذا الفصل بالضرورة نظرية متميزة ضيقة الأفق ، وربما كان في وسعنا أن نسوق لذلك مثالا ، بأن نشير إلى الرواج الكبير الذي أحرزته في مجال الدراسات الجمالية فكرة « التأمل » مفهومة بمعنى ضيق ، وهنا نستطيع أن نرى - لأول وهلة - أن كلمة « تأمل » ليست بالاصطلاح الموفق

الذى يمكن أن يتلاءم مع حالة الاستغراق الحماسى العنيف ، التى تقترن فى كثير من الأحيان بخبرتنا المنصبة على الدراما أو القصيدة أو اللوحة . حقاً إن الملاحظة المنتبهة هى بلا شك عامل من العوامل الجوهرية التى تتدخل فى كل إدراك حقيقى ، بما فى ذلك الإدراك الجمالى . ولكن ما الذى يحدونا إلى أن نحيل هذا العامل إلى مجرد فعل من أفعال « التأمل » أو « النظر الخالص » ؟

إننا لنجد الإجابة عن هذا السؤال — من حيث هو متعلق بالنظرية السيكلولوجية — لدى « كانت » فى كتابه « نقد ملكة الحكم » . ولقد كان « كانت » أستاذاً بارعاً فى البدء بوضع التفرقات ، ثم العمل بعد ذلك على تحويلها إلى أقسام منفصلة أو وحدات مستقلة ، وكان تأثير ذلك على الجانب التالى من نظريته هو أنه حاول أن يقيم فصله للظاهرة الجمالية عن باقى ضروب الخبرة على أساس علمى مزعوم من تركيب الطبيعة البشرية نفسها ، وكان « كانت » قد أرجع المعرفة إلى قسم من أقسام طبيعتنا ، ألا وهى ملكة « الفهم » حين تعمل متأثرة مع مواد الحس . كذلك كان « كانت » قد رد السلوك العادى — بوصفه سلوك حيطة وتبصر — إلى الرغبة التى تتخذ من اللذة موضوعاً لها والسلوك الخلقى إلى العقل الخالص حينما يعمل بوصفه مطلباً أو ضرورة مفروضة على الإرادة الخالصة^(١) ، وقد كان لابد لكانت — بعد أن تمكن من الفصل فى أمر كل من « الحق » و « الخير » — أن يبحث عن مكان ملائم « للجمال » ، بوصفه الحد الأخير فى التقسيم الثلاثى الكلاسيكى للقيم ، وقد وجد أمامه الوجدان الخالص ، وكلمة « خالص » هنا إنما تعنى أنه ظاهرة منعزلة قائمة بذاتها ، كما لاحظ أن هذا الوجدان متحرر من كل أثر من آثار الرغبة فضلاً عن أنه — بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة — « غير تجريبى » . ومن هنا فقد حدثته نفسه بأن يهب بملكة الحكم ، تلك الملكة

(١) إن تأثير الرأسمالية على التفكير الألمانى هو موضوع قلما يلقى ما هو أهل له من عناية .

التي لا تعد فكرية بل حدسية ، وإن كانت مع ذلك لا تنصب على موضوعات العقل المحض ، و« التأمل » هو المجال الذي تمارس فيه هذه الملكة في حين أن العنصر الجمالي المتميز إنما هو اللذة التي تقترن بمثل هذا التأمل ، وهكذا تم فتح السبيل السيכולوجي المؤدى إلى برج « الجمال » العاجي ، ذلك الجمال الناتئ عن كل رغبة ، أو فعل أو استثارة انفعالية .

ولئن كان « كانت » لم يقدم لنا في مؤلفاته أى دليل على تمتعه بحساسية جمالية خاصة ، إلا أن تأكيدات النظرية قد تكون بمثابة انعكاس للنزعات الفنية التي كانت سائدة في القرن الثامن عشر ، والواقع أن هذا القرن - حتى نهايته تقريباً - قد كان بصفة عامة قرن « عقل » (أو تنوير عقلي) لا قرن « هوى » (أو حماسة وجدانية) ، وبالتالي عصر أكان فيه النظام والاطراد الموضوعيان - وهما العنصر الثابت (من عناصر الخبرة) - هما تقريباً المصدر الأوحد لكل إشباع (أو رضا) جمالي . ومثل هذا الموقف قد عمل على تأكيد الفكرة القائلة بأن الحكم التأملى ، والوجدان المقترن به ، هما الصفتان الخاصتان المميزتان للخبرة الجمالية ، ولكننا لو عمدنا إلى تعميم هذه الفكرة والامتداد بها إلى جميع عصور النشاط الفنى ، لاتضح لنا بطلانها ، وآية ذلك أن هذه الفكرة لا تقتصر على إهمال عنصر العمل والصناعة المتضمن في عملية إنتاج العمل الفنى (والعناصر الإيجابية المقابلة له في الاستجابة التقديرية أو التذوقية) ، وكأنما هو عنصر دخيل لاعلاقة له بالموضوع ، وإنما هى تنطوى أيضاً على فكرة متميزة إلى أبعد الحدود عن طبيعة الإدراك . فهذه الفكرة إنما تتخذ قاعدتها المرشدة في فهم الإدراك مما هو وقف على فعل التعرف ، مقتصرة على توسيع هذا الفعل بحيث يشمل المتعة (أو اللذة) التي تقترن به حينما يحىء التعرف ممتداً شاملاً . وهكذا يتضح لنا أن هذه النظرية إنما تلائم بصفة خاصة عصر أكانت فيه الطبيعة « التمثيلية » للفن بارزة بشكل غير عادى ، وكان فيه الموضوع الذى يمثله العمل الفنى ذا طبيعة « عقلية » ،

بوصفه مقصوراً على عناصر الوجود ومظاهره التي تتسم بالاطراد (أو الانتظام) والتكرار (أو التردد).

ولو أننا تصورنا « التأمل » في أحسن حالاته ، أعنى لو أننا عمدنا إلى تأويله تأويلاً حراً واسع الأفق ، لوجدنا أن كل ما يشير إليه إنما هو ذلك الجانب الخاص من الإدراك ، الذي تخضع فيه عناصر البحث والتفكير (مع العلم بأنها موجودة وليست غائبة) لمهمة إتقان عملية الإدراك ذاتها ، ولو أننا عرفنا العنصر الانفعالي في الإدراك الجمالي بأنه مجرد متعة (أو لذة) تستمد من فعل التأمل بغض النظر — عما تثيره (أو تولده) المادة المتأمل — لانتهى بنا الأمر إلى تصور هزيل تماماً للفن ، فإذا ما مضينا بهذا التعريف حتى نهايته المنطقية المحتومة ، لم نلبث أن نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نستبعد من دائرة الإدراك الجمالي الجانب الأكبر من الموضوعات التي نستمتع بها في حالة الأبنية المعمارية والدراما والرواية ، مع كل ما يقترن بها من انعكاسات .

وليس الطابع المميز للخبرة الجمالية ، من حيث هي مختلفة عن الخبرات الأخرى التي يغلب عليها الطابع « العقلي » أو « العملي » بصفة خاصة ، هو انعدام الرغبة والتفكير ، بل هو اندماجهما في صميم الخبرة الإدراكية اندماجاً تاماً . وحينما يكون الموضوع المدرك فريداً في نوعه ، فإن تفردده لا يعين الباحث ، بل هو يمثل عائقاً يقف في سبيله . والسبب في ذلك أنه لا يتم عندئذ بالموضوع ، اللهم إلا بقدر ما يعتاد فكره وملاحظته إلى شيء يمتد فيما وراء الموضوع نفسه ، مما يدل على أن هذا الموضوع هو بالنسبة إليه مجرد واقعة ماثلة أو بيئة حاضرة ، وكذلك الرجل الذي تغلب على إدراكه الرغبة أو الشهوة فإنه لا يستمتع أيضاً بالموضوع من أجل الموضوع ، وإنما يكون اهتمامه بهذا الموضوع ولید فعل خاص قد يقتاد إليه إدراكه بوصفه نتيجة له ، وتبعاً لذلك فإننا هنا بإزاء مؤثر أو منبه ، لا بإزاء موضوع

يستطيع الإدراك الحسى أن يتوقف عنده مستشعراً ضرباً من الرضا أو الإشباع ، أما الرجل الذى يدرك إدراكاً جمالياً ، فإنه حينما يجد نفسه يلزاً منظر غروب الشمس أو كاتدرائية من الكاتدرائيات ، أو باقة من الورود والأزهار ، يشعر بأنه متحرر من كل رغبة ، بمعنى أن رغبته تلتى إشباعها فى صميم الإدراك الحسى نفسه ، ومن هنا فإنه لا يلتمس الموضوع ابتغاء لشيء آخر .

و حينما نقرأ لكيتس « القديسة آجنس ايف » : « St. Agnes Eve » مثلاً فإن تفكيرنا يكون نشطاً فعالاً ، ولكن حاجاته فى الوقت نفسه تلتى ما تتطلبه من إشباع تام ، وهنا يكون إيقاع الترقب والإشباع مكتملاً اكتمالاً باطنياً ، بحيث إن القارئ لا يمكن أن يشعر بالفكر كعنصر منفصل ، كما أنه بكل تأكيد لا يمكن أن يشعر به من حيث هو جهد ، فنحن هنا يلزاً خبرة تتميز بأنها تشتمل على سائر العناصر السيكولوجية بصورة أوسع (أو أشمل) من كل ما يحدث فى الخبرات العادية ، دون أن يكون ههنا أى تضمين أو اختزال لتلك العناصر فى استجابة واحدة ، والواقع أن مثل هذا التضمين أو الاختزال إن هو إلا إقفار أو إجداب ، وكيف يمكن الوصول إلى خبرة ثرية (خصبة) موحدة ، عن طريق عملية استبعاد ؟ إن الرجل الذى قد يجد نفسه فى حقل من الحقول أمام ثور هائج لن تكون لديه سوى فكرة واحدة ورغبة واحدة : ألا وهى الوصول إلى مكان آمن ، ولكنه بمجرد ما يطمئن على حياته ، فإنه قد يجد السبيل إلى الاستمتاع بمنظر تلك القوة الهائلة التى لا تروض ، وربما كان فى وسعنا أن نسمى الإشباع فى هذه الحالة الأخيرة ، بعكس الإشباع فى حالة الجهد المبذول للهرب ، باسم « التأمل » . ولكن هذا الفعل الأخير إنما يعبر عن إشباع للكثير من الميول الفعالة (الإيجابية) الغامضة ، كما أن اللذة المحصلة لا تكمن فى فعل التأمل نفسه ، بل فى إشباع تلك الميول عن طريق الموضوع المدرك . ومثل هذا الفعل إنما

ينطوى على أفكار وصور ذهنية أكثر مما يقترن بفعل الحرب . وإذا كان الانفعال يعنى شيئاً شعورياً ، لا مجرد الطاقة المتهيجة التى ينطوى عليها فعل الحرب ، فإن فى وسعنا أن نقول: إن الانفعال هنا أكبر .

وربما كان من بين عيوب النظرية السيكلولوجية الكانتية ، أنها تفترض أن كل « لذة » — فيما خلا لذة « التأمل » — إنما تنحصر بتمامها فى فعل الإرضاء (أو الإشباع) الشخصى الذاتى . ولكن كل خبرة — بما فى ذلك أشد الخبرات مثالية وأكثرها سخاء — إنما تنطوى على عنصر طلب ، أو سعى ، أو تقدم ، أو اندفاع ، ولا يمكن أن نخذلنا هذه الحاسة ، أو أن نتخلى عنا تلك الحمية ، اللهم إلا إذا تبلدنا تحت تأثير الروتين ، أو انحدرنا إلى هاوية الجمود وفقدان الإحساس . والحق أن الانتباه إنمّا يتكون من تنظيم هذه العناصر ، كما أن التأمل حين لا يكون صورة متيقظة مشددة من الانتباه إلى مواد الإدراك المقدمة من خلال الحواس ، فإنه يكون مجرد « تحديق » تافه عقيم .

ولابد بالضرورة من أن تكون « الإحساسات » متضمنة فى هذه العملية ، فإن الإحساسات ليست مجرد أعراض خارجية مصاحبة لفعل الإدراك ، وحينما تضع النظرية السيكلولوجية التقليدية « الإحساس » فى المحل الأول ، و« الدافع » فى المحل الثانى ، فإنها إنما تعكس الوضع الصحيح للأشياء ، وآية ذلك أننا لا نختبر الألوان فى صميم تجربتنا الشعورية ، إلا لأن الدافع إلى النظر قد تهاى لنا من قبل ، كما أننا لانسمع الأصوات إلا لأننا نجد لذة فى عملية الاستمتاع ، فالبناء الحركى والبناء الحسى إنما يكونان جهازاً واحداً ، ويحققان وظيفة واحدة ، ومادامت الحياة نشاطاً ، فإنه لابد من أن يكون ثمة رغبة ، حيثما لقى النشاط عائقاً ، وإذا كانت اللوحة ترضينا ، فذلك لأنها تشبع لدينا النهم المتعطش إلى مشاهد يكون الضوء واللون فيها أكل من كل ما تنطوى عليه الأشياء التى نحن محاطون بها فى العادة ، والحال بالنسبة إلى ملكوت الفن كالحال بالنسبة إلى ملكوت البر ،

فإن الجوع والعطاش وحدهم هم الذين يدخلونه ، وإن مجرد غلبة الكيفيات الحسية القوية (الشديدة) على الموضوعات الجمالية ، لهى فى حد ذاتها دليل ساطع - من الناحية السيكلوجية - على أنه لابد من أن يكون ثمة شهوة (أو اشتها) .

ولاسبيل إلى تحقيق المطلب ، أو الرغبة ، أو الحاجة ، اللهم إلا بالالتجاء إلى مواد خارجة عن الجهاز العضوى ، والدب الذى يقضى فصل الشتاء فى سبات عميق لا يستطيع أن يحيا على مادته الخاصة إلى غير ما حد ، وإن حاجتنا لهى «حوالات مالية» مسحوبة على البيئة ، ونحن نحصل عليها بادئ ذى بدء بطريقة عمياء ، ثم بعد ذلك باهتمام وانتباه واعين ، ولكى يتحقق لهذه الحاجات ضرب من الإشباع ، فإنه لابد لها من أن تقطع الطريق على الطاقة الصادرة من الأشياء المحيطة بها ، لكى تمتص (أو تتشرب) ما قد وضعت يدها عليه ، ويسمونه بالطاقة الزائدة (أو فيض الطاقة) لدى الجهاز العضوى إنما يعمل على زيادة حالة التبرم أو القلق ، اللهم إلا إذا استطاع هذا الجهاز أن يتغذى على شىء موضوعى ، وعلى حين أن الحاجة الغريزية هى متلهفة متعجلة ، فضلاً عن أنها تتسرع فى الحصول على حالة التفرغ أو الانطلاق (كالعنكبوت الذى يصطدم بعقبة تعطل نسجه لحيوته الخاصة ، فلا يلبث أن يدور حول نفسه حتى يموت) ، نجد أن الدافع الذى قد أصبح شاعراً بنفسه يتمهل ويترث ، حتى يستطيع أن يجمع ، ويدمج ، ويهضم المواد الموضوعية الملائمة^(١) .

وإذن فإن من شأن الإدراك الحسى أن يكون على أحط درجاته ، وأكثرها غموضاً ، حينما تكون الحاجة الغريزية وحدها هى التى تعمل ، والغريزة متسربة متعجلة لدرجة أنها لا تحفل كثيراً أولاتوجه كبير عناية إلى علاقاتها بالبيئة ، ومع ذلك ، فإن المطالب والاستجابات الغريزية تخدم

(١) لعل القارئ قد لاحظ أننا ذكرر هنا - بعبارات مختلفة - ماسبق لنا أن لاحظنا

أنه يتضمن فى « الفعل التعبيرى » .

غرضاً مزدوجاً حينما يكون التحول نحو البحث الشعوري عن المواد الملائمة قد بدأ يأخذ مجراه ، وآية ذلك أن كثيراً من الدوافع التي لانشرع بها في العادة شعوراً متميزاً تنحى فتخلع على البويرة الشعورية كيئاناً مجسماً واتساعاً مادياً ، وثمة حقيقة أخرى قد تكون أيضاً أكثر أهمية ، ألا وهي أن الحاجة الابدائية إنما هي مصدر التعلق بالموضوعات ، وحينما يعمل الماهتمام بالموضوعات وكيفياتها على ظهور الحاجة العضوية إلى التعلق بالشعور ، فهناك لابد من أن يتولد الإدراك ، ولو أننا استندنا في حكمنا إلى إنتاج الأعمال الفنية بدلا من أن نستند إلى تصور سيكولوجي سابق ، لانكشفت لنا بكل وضوح استحالة الفرض الذي يستبعد كلا من الحاجة ، والرغبة ، والتأثر الرجحاني ، بالإضافة إلى الفعل نفسه ، من التجربة الجمالية ، اللهم إلا إذا كان الفنان هو الشخص الذي لا يملك أية خبرة جمالية ، وحينما يحدث الإدراك طلباً للإدراك نفسه . فهناك لابد من أن يكون الإدراك بمثابة تحقق تام لسائر عناصر وجودنا السيكولوجي .

وهنا نجد أنفسنا — بطبيعة الحال — يلزأ تفسير صحيح للاتزان ، أو الهدوء ، الذي يميز الكثير من الأحكام (أو التقديرات) الجمالية ، والواقع أنه مادام الضوء مجرد موثر يذبه العين وحدها، فإن خبرتنا عنه سوف تظل خبرة هزيلة نحيلة . وأما حينما ينلمج الميل إلى تحويل العينين والرأس في حشد من الدوافع الأخرى ، بحيث يستحيل هذا الميل وتلك الدوافع إلى أعضاء (أو أجزاء) داخل فعل موحد ، فهناك لابد لكل تلك الدوافع من أن تبقى في حالة «توازن» ، وعندئذ ينجى الإدراك فيحل محل رد الفعل أو الرجوع المخصص ، ويصبح الشيء المدرك محملاً بالقيمة .

وربما كان في وسعنا أن نصف هذه الحالة بأن نقول عنها: إنها حالة تأمل ولاشك أننا هنا لسنا يلزأ حالة «عملية» ، إذا فهمنا من «العملى» أنه ذلك الفعل الذي يحقق لغرض خاص محدد يخرج عن نطاق الإدراك نفسه ،

أو بغية الوصول إلى بعض النتائج الخارجية^(١) ، وفي هذه الحالة الأخيرة لا يكون الإدراك للإدراك ، بل يكون مقيداً بعملية «تعرف» تمارس من أجل بعض الاعتبارات اللاحقة ، بيد أن هذا التصور الخاص لما هو «عملي» إنما ينطوى على تحديد لمعناه ، وليس يكفى أن نقول: إن الفن نفسه هو عملية أداء أو صناعة ، أعنى أنه إنشاء *Poesis* تعبر عنه كلمة «شعر» نفسها في أصلها اليوناني ، وإنما يجب أن نضيف إلى ذلك أيضاً أن الإدراك الجمالي يتطلب — كما سبق لنا أن رأينا — جسماً عضوياً من الفعاليات (أو ضروب النشاط) ، بما في ذلك العناصر الحركية اللازمة للإدراك الملىء المكتمل .

والاعتراض الرئيسي الذى يوجه إلى المعانى المرتبطة عادة بلفظ «التأمل» إنما هو — بطبيعة الحال — تباعدها الظاهرى عن الانفعال الحساسى الحاد ، وإذا كنا قد تحدثنا فيما سلف عن ضرب من التوازن الباطنى للدوافع مما نلقاه في صميم فعل الإدراك ، فإن من واجبنا أن نلاحظ هنا أن نفس كلمة «توازن» قد تعمل على توليد تصور خاطئ ، والسبب في ذلك أن هذه الكلمة قد توحى باتزان يكون من الهدوء والسكينة بحيث يستبعد كل نشوة قد يستثيرها فينا الموضوع المشوق الذى يأخذ بمجامع قلوبنا ، بيد أن كل ما تعنيه هذه الكلمة في الواقع ونفس الأمر، إنما هو أن الدوافع المختلفة ينبه بعضها بعضاً ، ويقوى بعضها بعضاً ، بحيث إنها تستبعد ذلك النوع الخاص من الفعل الصريح الذى قد ينأى بنا عن الإدراك المفعم بالشحنات الانفعالية، والملاحظ من الناحية السيكلولوجية أنه لاسبيل إلى استثارة الحاجات المتأصلة من أجل حضها على التماس الإشباع في الإدراك ، اللهم إلا إذا كان ثمة انفعال وتأثر وجدانى تتركب منهما في خاتمة المطاف وحدة الخبرة والانفعال المستثار — كما سبق أن لاحظنا في مواضع أخرى — إنما يصحب الموضوع

(١) قارن هذا بما سبق لنا قوله عن الفارق بين الوسيلة الخارجية والواسطة .

المدرک ، مما يدل على اختلافه عن الانفعال الغفل ، مادام مرتبطاً بحركة الموضوع في سعيه نحو التمام أو اكتمال التحقق . أما إذا حصرنا الانفعال الجمالي في نطاق اللذة التي تقترن بفعل التأمل ، فإننا عندئذ إنما نستبعد ما هو من أخص خصائص هذا الانفعال .

وهنا قد نجد بنا أن نورد نصاً لكينس سبق لنا أن أتينا على جانب منه . يقول الشاعر الإنجليزي : « لو أننا نظرنا إلى الطابع الشعري أو الخلق الشعري نفسه . . لوجدنا أنه ليس عين ذاته ، أو بالأحرى أنه ليس له ذات على الإطلاق ، فهو كل شيء ولا شيء : إنه يستمتع بالنور والظل ، ويحيا في حالة تلذذ ، سواء أكان هذا التلذذ نقياً أو ملوثاً ، سامياً أم وضعياً ، غنياً أم فقيراً ، راقياً أم حقيراً ، وهو يجد من البهجة في تصور « إياجو » Iago قدر ما يجد في تصور « إيموجين » Imogen^(١) وما يجزع له الفيلسوف الفاضل ، إنما يطرب له الشاعر المتلون كالخرباء ، وإذا كان تلذذ الشاعر بالجناب المظلم من الأشياء لا يؤدي بأكثر مما يؤدي تذوقه للجناب الناصع منها ، فذلك لأن كلا منهما إنما يفضي في خاتمة المطاف إلى النظر العقلي « أو الإدراك التخيلي » ، وإذا كان الشاعر هو أكثر الأشياء بعداً عن الشعر في هذا الوجود ، فذلك لأنه لا يملك هوية ، مادام يخرج باستمرار من ذاته ، ويشغل دائماً أجساماً أخرى . . وأنا حين أكون في حجرة مع بعض الناس ، فإنني بمجرد ما تتاح لي الفرصة لأن أتحور من التفكير في مبدعات رأسي ، لا ألبث أن أجد أن ذاتي لم تعد ترتد إلى ذاتي ، بل لقد أصبحت هوية كل شخص آخر في الغرفة تضغط على ، بحيث إنني سرعان ما أفنى أو أنلاشي ، بدلا من أن أكون بين مجموعة من الناس ، ولا يكاد يفرق الحال هنا عن الحال حينما يكون المرء في غرفة أطفال . »

(١) إياجو Iago شخصية مشهورة من شخصيات رواية « عطيل » لشكسبير وهو يمثل الخبث والفساد والغيرة والوقعة ، وأما إيموجين Imogen فهي ابنة شبلين Cymbeline ، وتمثل الوفاء والتفحية والإخلاص في الحب . (المترجم)

ولو أننا نظرنا الآن إلى الأفكار المتعلقة بالنزاهة (أو امتناع الغرض) ، والانفصال ، و« البعد السيكولوجي » ، مما قد بنى عليه الشيء الكثير في مضمار الدراسات الجمالية في الأيام الأخيرة ، لوجدنا أنه لا بد من فهم كل هذه الأفكار بنفس الطريقة التي فهمنا بها فكرة « التأمل » ، و« النزاهة » لا تغنى « عدم الاهتمام » بأى حال من الأحوال ، ولكنها قد تستخدم بطريقة غير مباشرة للإشارة إلى أنه ليس ثمة اهتمام خاص يتسلط علينا أو يتحكم فينا ، و« الانفصال » اسم سلبي يشير إلى شىء إيجابى للغاية ، فليس ثمة فصل للذات ، أو أى تباعد من جانبها ، بل هناك مشاركة مليئة إلى أبعد حد . وحتى كلمة « اتصال » إنما هى عاجزة عن أن تعبر عن الفكرة الصحيحة تعبيراً كاملاً دقيقاً ، لأنها توحى بأن الذات والموضوع الجمالى يظلان قائمين كل واحد منهما على حدة ، وإن كانا على اتصال وثيق ، وأما إذا أريد للمشاركة أن تكون تامة ، أو أن تمضى إلى نهاية الشوط ، فلا بد للعمل الفنى عندئذ من أن ينفصل أو يقطع صلته بذلك النوع الخاص من الرغبة ، الذى يعمل عمله حين نتحرك من أجل استهلاك شىء أو امتلاكه بطريقة مادية .

أما عبارة « البعد النفسى » (أو المسافة النفسية) ، فقد استخدمت أيضاً للإشارة إلى هذه الواقعة نفسها تقريباً ، وهنا قد يكون مثال الرجل الذى يستمتع بمنظر الثور الهائج فى موضعه ، وذلك لأن هذا الرجل ليس مستغرقاً أو متدججاً بصراحة فى المشهد ، وهو ليس مستثاراً أو مهيجاً بالصورة التى تدعوه إلى أداء فعل جزئى خاص يمتد فيما وراء الإدراك نفسه ، و« البعد » (أو المسافة) إنما هو لفظ يشير إلى مشاركة هى من العمق والاتزان بحيث إنه هيات لأى دافع خاص فى هذه الحالة أن يقوى على جعل الشخص يتراجع أو ينكص على عقبيه ، أعنى أنها اكتمال لحالة الاستسلام فى صميم الإدراك . والشخص الذى يستمتع بمنظر زوبعة بحرية ، إنما يوحد دوافعه

مع دراما الأمواج المتدفقة ، والرياح المزججة ، والسفينة الغارقة ، ومايسمونه باسم « مناقضة ديدرو الظاهرية » ، إنما تعطينا مثالا آخر لموقف مماثل ؛ وذلك لأن الممثل حين يكون على خشبة المسرح ، فإنه لا يكون بارداً أو عديم الحركة في الدور الذي يقوم به ، ولكن الدوافع التي كان يمكن أن تسيطر عليه أو تتحكم فيه ، لو أنه كان بالفعل في صميم المواقف التي يمثلها ، إنما تلقى ضرباً من « التحول » بفعل تأثرها مع الاهتمامات التي تخصه من حيث هو فنان ، وهكذا نرى أن « النزاهة » و « الانفصال » و « البعد النفسي » إنما تعبر جميعاً عن أفكار تنطبق على الرغبة البدائية الغفل ، أو الدافع الأولى الخام ، ولكن كل هذه الأفكار هي مما لا موضع له على الإطلاق ، حينما تكون بصدد مادة الخبرة المنظمة تنظيمياً .

ولو أننا نظرنا إلى التصورات السيكلولوجية التي تشتمل عليها فلسفات الفن « العقلية » ، لوجدنا أنها مرتبطة جميعاً بفكرة الفصل الثابت بين الحس والعقل ، ولما كان العمل الفني ذا طابع حسي واضح وإن كان ينطوي في الوقت نفسه على وفرة (أو غزارة) في المعنى ، فإن أصحاب هذا الرأي يعرفونه بقولهم: إنه إلغاء لهذا الفاصل ، وتجسيم يتحقق عبر الحس للبناء المنطقي للكون . والملاحظ — فيما ترى هذه النظرية — أن الحس يعمل في العادة — وذلك خارج دائرة الفن الجميل — على إخفاء وتشويه الجوهر العقلي الذي هو الحقيقة الكامنة خلف المظاهر ، مع مراعاة أن الإدراك الحسي إنما يتوقف عند هذه المظاهر ، ولكن من شأن الخيال أن يجيء عن طريق الفن ، فيمنح الحس امتيازاً خاصاً ؛ إذ يستخدم مواده الحسية ، وإن كان لا يستخدم الحس إلا لكي يوحى بالحقيقة المثالية الكامنة خلفه . وإذن فإن الفن طريقة خاصة في الحصول على كعكة « العقل » المشبعة (أو المغذية) ، مع الاستمتاع في الوقت نفسه بتلك اللذة الحسية المتضمنة في التهامها !

يبد أن الواقع أن التمييز بين الكيفية بوصفها حسية ، والمعنى بوصفه

عقلياً ليس تمييزاً أولياً ، بل هو مجرد تفرقة ثانوية منهجية ، وحينما نفسر موقفاً ما بأنه يتطوى على مشكلة ، أو أنه هو نفسه مشكلة ، فإننا إنما نضع الوقائع التي يقدمها لنا الإدراك الحسى فى جانب ، والمعانى الممكنة التي تنطوى عليها تلك الوقائع فى جانب آخر ، وليس من شك فى أن التفرقة إنما هى أداة ضرورية للتفكير أو التأمل العقلى . فالتفرقة بين بعض عناصر الموضوع باعتبارها عقلية ، وبين عناصره الأخرى باعتبارها حسية ، هى دائماً مرحلة متوسطة انتقالية ، والوظيفة التي تضطلع بها هذه التفرقة إنما هى اقتيادنا فى النهاية إلى خبرة إدراكية يتم فيها التغلب على كل تفرقة ، فما كان من قبل تصورات ، لا يلبث أن يستحيل إلى معان باطنة فى المادة عبر وساطة الحس ، وحتى التصورات العلمية نفسها هى فى حاجة إلى أن تلقى ضرباً من التجسيم فى الإدراك الحسى ، حتى يمكن قبولها بوصفها شيئاً أكثر من مجرد أفكار .

وكل الموضوعات الملاحظة التي نتعرفها دون تفكير (وإن كان من شأن هذا التعرف أن يولد من بعد ضرباً من التفكير) إنما تنطوى على اتحاد تكاملى للكيفية الحسية والمعنى ، داخل بناء واحد متين . ونحن ندرك بالعين خضرة البحر بوصفها مجرد خاصية متعلقة بالبحر لا بالعين ، وباعتبارها كيفية مختلفة عن خضرة ورقة الشجر ، كما ندرك اللون الرمادى للصخرة بوصفه مختلفاً من حيث الكيفية عن اللون الرمادى المميز لحشيشة البحر التي تنمو فوق الصخرة ، والملاحظ فى شتى الموضوعات المدركة على ما هى عليه ، دون ما حاجة إلى بحث عقلى أو تأمل فكرى ، أن الكيفية هى ما نعنیه ، ألا وهو الموضوع الذى تنتمى إليه ، وللفن قدرة خاصة على تقوية اتحاد الكيفية والمعنى ، وتركيزه ، بشكل يزيد من حيوية الواحد منهما والآخر ، فالفن لا يبلغى التفرقة بين الحس والمعنى (وهى تلك التفرقة التي يقال : إنها من الناحية النفسية سوية عادية) ، بل هو يوضح بطريقة مؤكدة متقنة

الاتحاد المميز للكثير من الخبرات الأخرى ، باهتدائه إلى الوسائط الكيفية الصحيحة التى تتميز على أكل وجه مع ما يراد التعبير عنه ، وملاحظاته من قبل بخصوص النسب المختلفة لكل من العاملين ، إنما يصدق أيضاً فى هذا المجال . فهناك حقب فنية بأكملها ، وأعمال فردية بأسرها ، يغلب عليها أحد العاملين بالقياس إلى العامل الآخر ، ولكن الملاحظ أنه حينما تكون النتيجة فناً بمعنى الكلمة ، فإن الاندماج (أو التكامل) لابد دائماً من أن يتحقق . حقاً إنما نجد فى التصوير الانطباعى ، أن الكيفية المباشرة هى العنصر السائد (أو الغالب) ، كما أننا نجد لدى سيزان ، أن العلاقات ، أو المعانى - مع ما يقرن بها من نزوع حتمى نحو التجريد - هى الطابع الغالب . ومع ذلك ، فإننا نلاحظ أنه حينما يحالف التوفيق سيزان من الناحية الجمالية ، فإن العمل الذى يؤديه إنما يتحقق بتمامه من خلال الوسطة الكيفية الحسية .

إن الخبرة العادية هى مشوبة بالكثير من مظاهر التبلد والفتور والتحجر . ومن هنا يفوتنا وقع الكيفية عبر الحس ، كما يغيب عنا معنى الأشياء عبر الفكر ، أما «العالم» فإنه مائل أمامنا أكثر من اللازم ، بحيث إنه ليدولنا حملاً ننوء تحته ، أو مجرد ملهاة تشتت الفكر . والواقع أننا لسنا أحياء بالقدر الذى يسمح لنا بأن نستشعر نكهة الحس ، أو أن نستثار عن طريف الفكر وقد ترين علينا البيئة المحيطة بنا ، أو قد نقف منها موقف المتبلد عديم الحساسية ، وقبلنا لهذا النوع من الخبرة بوصفه عادياً سويّاً هو السبب الرئيسى فى تسليمنا بالفكرة القائلة بأن الفن يلغى الفروق الباطنة فى صميم بناء الخبرة العادية ، ولولم تكن الخبرة اليومية مليئة بمظاهر الضيق ، حافلة بصنوف الرتبة ، لما كان لعالم الأحلام والهواجس الفكرية كل تلك الجاذبية ، والحق أنه لا يمكن لحالة قمع الانفعال أن تكون حالة مكتملة أو دائمة ، وآية ذلك أن الانفعال حينما يقاوم ويصد من قبل ما فى الأشياء من عناصر وحشة (أو كآبة) وعدم اكتراث تفرضها علينا بيئة قد أسىء تنظيمها ، فإنه سرعان

ما ينسحب وينكص على عقبيه لكي يقات على أمور الخيال ومبدعات الوهم ، وهذه الأشياء إنما هي وليدة الطاقة الاندفاعية التي لا تجد لها منفذاً في مشاغل الحياة العادية ، وربما كانت هذه الظروف هي المسؤولة عن التجاء الكثيرين إلى الموسيقى والمسرح والرواية ، من أجل العثور على معبر سهل إلى مملكة الانفعالات الهائلة المنطلقة ، ولكن هذه الحقيقة لا يمكن أن تكون مبرراً كافياً لمزاعم النظرية الفلسفية التي تقول بوجود انفصال سيكولوجي فطري بين الحس والعقل ، أو بين الرغبة والإدراك .

ولكن لما كانت هذه النظرية قد أقامت تصورهما للخبرة بالاستناد إلى المواقف التي تؤدي بالكثيرين إلى التماس الراحة والاستئثار في الظواهر الخيالية أو الوهمية المحضة ؛ فقد كان من الضروري بطبيعة الحال أن توضع فكرة « العمل » في تعارض مع الخصائص المميزة للعمل الفني ، وإن الجانب الأكبر من التعارض القائم (أو السائد) بين الموضوعات الجمالية والموضوعات النفعية (إذا كان لنا أن نقتصر على الإشارة إلى أشهر ضروب التعارض في هذا الصدد) يرجع إلى اضطرابات قد انحدرت إلينا في الأصل عن النظام الاقتصادي نفسه ، ولكن من المؤكد أن للمعابد نفعاً ، كما أن للوحات المعلقة على جدرانها فائدتها الخاصة ، أما تلك القاعات الرائعة التي تضمها بلديات معظم المدن الكبرى في أوروبا، فلإنها تستخدم لإجراء بعض المصالح المدنية أو المهام العمومية ، ولانرانا في حاجة إلى أن نكرر ما سبق لنا قوله عن تلك الأشياء العديدة التي تنتجها الشعوب المسماة بالهمجية ، وجماعات الفلاحين ، مما يسحر العين والأذن ، فضلاً عما له من منافع عملية في اقتسام الطعام والمشاركة في أعمال الوقاية . وحسبنا أن نلقى نظرة على أرخص أو أحقر ما ينتجه الخزاف المكسيكي من أطباق أو أوان ، من أجل الاستعمال العائلي ، لكي نتحقق من أن لتلك الأدوات سحرها الجمالي الذي لا أثر فيه للنمطية .

ومع ذلك فقد احتج البعض هنا بأن ثمة تعارضاً سيكولوجياً بين الموضوعات المستخدمة لأغراض عملية وتلك التي لايرى من ورائها إلا إلى زيادة شدة أووحدة الخبرة ، كذلك زعم آخرون أن ثمة تناقضاً يكمن في صميم بنية وجودنا بين فعل الحياة العملية المتصف بالانطلاق والسيولة واليسر ، والشعور بالخبرة الجمالية المتسم بالنشاط والحيوية والحماسة ، وهم يقولون: إن إنتاج السلع واستعمالها يتطلبان من الصانع والمستهلك فعلاً سهلاً جارياً ، بمعنى أنه فعل آلى تلقائى إلى أبعد حد ممكن في حين أن الشعور الحاد القوى الذى يتطلبه العمل الفنى، إنما يستلزم وجود مقاومات تصد (أوتعوق) مثل هذا الفعل^(١) وهذه الحقيقة الأخيرة - في رأينا - هي مما لا سبيل إلى الشك في صحته بأى حال من الأحوال .

كذلك ذهب البعض إلى أن الأوانى (أو الأوعية) لا يمكن أن تصبح مصدرراً لشعور سام ، أو إحساس رفيع . اللهم إلا إذا استخدمت في بعض الاحتفالات أو الطقوس ، أو إذا كانت مستوردة من بلاد بعيدة ، أو إذا كان العهد بها يرجع إلى زمن ماضٍ سحيق . والسبب في ذلك أننا في كل هذه الحالات، إنما ننقل بسهولة ورقة من الآنية (أو الوعاء) إلى الفعل الذى جعلت من أجله . فإذا مانظرنا إلى هذه المشكلة من وجهة نظر منتج الأوانى نفسها ، ألفينا أن مجرد كون الكثير من الصناعات في كل زمان ومكان قد وجدوا متسعاً من الوقت ، أو استغرقوا مدة طويلة من الزمن ، في تحسين منتجاتهم وجعلها سارة من الناحية الجمالية ، هو في حد ذاته جواب شاف . ولسنا نظن أنه يمكن أن يوجد دليل أفضل من هذا على أن الظروف الاجتماعية السائدة التي تنمو في ظلها الصناعة ، هي العوامل المحددة لاتصاف الأوانى

(١) هناك مؤيدون كثيرون لفكرة التمييز بين الفن الجميل والفن النافع . والحجة السيكلوجية التي يشير إليها النص هي حجة ماكس إيستمان : (Max Eastman) في حديثه عن « العقلية الأدبية » ص ٢٠٥ - ٢٠٦ . وأما فيما يتعلق بطبيعة الخبرة الجمالية ، فإنني سعيد بأن أجد نفسى على أتم اتفاق مع ما يقوله هذا المؤلف .

بالصبغة الفنية أو عدم اتصافها ، لا أى شيء آخر باطن في طبيعة الأشياء ، أما من وجهة نظر المستهلك (أو مستعمل الأواني) ، فإننا لسنا نرى ما الذى يمنعه بالضرورة أثناء شربه للشاي في قديم من الأقداح ، أن يستمتع بشكل هذا القديح ورقة مادته . إننا لانستطيع أن نجزم بطبيعة الحال أن كل الناس يتلعون طعامهم أو يتجرعون شراهم ، في أقصر وقت ممكن ، خاضعين في ذلك لقانون سيكولوجى ضرورى !

وكما أن أكثر من عامل ميكانيكى ممن يعملون في ظل الظروف الصناعية الراهنة ، قد يتوقفون عن العمل لكى يبداوا إعجابهم بثمار جهودهم ، أو لكى يتأملوا منتجاتهم بروح الإعجاب مستحسنين شكلها وتركيبها ، بدلا من أن يقتصروا على اختيار صلاحيتها لأداء بعض الأغراض العملية ، وكما أن أكثر من بائعة قبعات أو حائكة ملابس للسيدات قد ينهمكن في أداء أعمالهن بسبب تقديرهن لصفاتهما الجمالية ، فكذلك قد نجد لدى أولئك الذين لم يزحمهم الضغط الاقتصادى ، أو الذين لم يستسلموا تماماً للعادات المتكونة تحت تأثير الاحتكاك بسور الآلات المتحركة في الصناعة الحديثة المتسعة ، نقول إننا قد نجد لدى هؤلاء شعوراً حياً أو وعياً ناشطاً في صميم عملية استخدامهم لتلك الأواني أو الأدوات المنزلية ، وكلنا — فيما أظن — لابد من أن نكون قد شمعنا البعض يفتخر بجمال سيارته أو حسن أدائها ، وإن كان هؤلاء في العادة أقل عدداً من أولئك الذين يتباهون بعدد الأميال التى تستطيع أن تقطعها في زمن معلوم .

وإذن فإن النزعة السيكلوجية التجزيئية (أو التقسيمية) التى تتمسك بالفصل بين مقومات الخبرة الإدراكية ، فصلاً جوهرياً إنما هى انعكاس للأنظمة الاجتماعية السائدة التى تركت أثراً عميقاً في كل من الإنتاج والاستهلاك (أو الاستعمال) . وحينما ينتج العامل في ظروف صناعية مختلفة عن تلك التى تسود اليوم ، فإن دوافعه الخاصة لابد من أن تنزع نحو إبداع سلع

استهلاكية يكون من شأنها أن تشبع ميله إلى الخبرة أثناء العمل نفسه ، وإنه لمن العبث - فيما يبدو لنا - أن نفترض أن تفضيل التنفيذ الميكانيكي الفعال عن طريق الآليات الذهنية التلقائية التي تجري في هدوء تام ، وعلى حساب التعجل أو التسرع في الشعور بما يدور حوله النشاط ، أن نفترض أن هذا شيء متأصل في صميم طبيعتنا السيكلولوجية ولو أن يثبتنا - من حيث هي مؤلفة من موضوعات استهلاكية أو استعمالية - كانت مكونة من أشياء تسهم هي نفسها في زيادة درجة شعورنا بالروية واللمس ، لما وقع في ظن أحد - فيما نعتقد - أن الفعل الاستهلاكي أو النفعي عديم الصبغة الجمالية .

وحسبنا أن نرتد إلى فعل الفنان نفسه ، حتى نتمكن من دحض الفكرة التي نحن بصدها بما فيه الكفاية . وهنا نجد أنه لما كان لدى المصور والمثال خبرة لا يتسم الفعل فيها بأى طابع آلى تلقائى ، بل هو على العكس مصبوغ بالصبغة الانفعالية الخيالية ، فإن هذه الواقعة وحدها لتكنى لبيان فساد الرأى القائل بأن فعل الفنان هو من الانطلاق والسهولة بحيث إنه ليستبعد عنصرى المقاومة والكف اللازمين لرفع درجة الشعور ، حتاً لقد وجد زمن كان الباحث العلمى فيه يجلس هادئاً في مقعده لكي يمعن النظر ويديم التفكير . وأما اليوم ، فإن نشاط العالم إنما يجري في مكان نطلق عليه بحق اسم « المعمل » ، ولو كان فعل المدرس هو من الانطلاق والسهولة بحيث يستبعد تماماً كل إدراك انفعالى وخيالى لما هو بصدد عمله ، لكان في وسعنا أن ننظر إليه على أنه مجرد معلم فاقد الإحساس عديم الاكتراث ، ومثل هذا الحكم نفسه، إنما يصدق أيضاً على أى رجل صاحب مهنة حرة ، سواء أكان محامياً أم طبيباً ، وليس يكتفى أن نقول: إن أفعال هؤلاء تثبت لنا بطلان المبدأ السيكلولوجى الذى أشرنا إليه ، وإنما يجب أن نضيف إلى ذلك أن خبراتهم أيضاً كثيراً ما تصبح خبرات ذات طابع جمالى أكيد . وحسبنا أن ننظر إلى العملية الجراحية التي تجري بمهارة ، لكي نتحقق من أن لها جمالاً يستشعره كل من الجراح والمتفرج على حد سواء .

ولو أننا نظرنا إلى علم النفس الشعبي ، وإلى الكثير من النظريات
السيكولوجية التي يقولون عنها: إنها «عملية» ، لوجدنا أن ثمة عدوى تكاد
تشيع فيها جميعاً ، ألا وهي فكرة الفصل بين النفس والبدن ، أو بين العقل
والجسم ، وهذه التفرقة تؤدي حتماً إلى ظهور ثنائية بين «العقل» و«الممارسة
العملية» ، مادامت هذه الممارسة لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال الجسم ،
وربما يكون هذا الفصل قد تولد - في جانب منه على الأقل - عن كون
جانب كبير من العقل يظل - في وقت ما من الأوقات - بمعزل عن الفعل ،
وبمجرد ما يتم وضع هذه التفرقة ، فإن من المؤكد أنه لابد أن يكون من
شأنها أن تؤيد النظرية القائلة بأن العقل ، والذات ، والروح يمكن أن توجد
وتمضى في أداء وظائفها دون أى تفاعل من قبل الجهاز العضوى مع بيئته ،
وليست فكرة الفراغ (أو الراحة) التقليدية سوى مجرد مفهوم نشأ على
سبيل التعارض مع مفهوم «العمل» بما فيه من جهد ومشقة .

وتبعاً لذلك فإن الاستعمال الجارى لكلمة mind (عقل) - فيما يبدو
لنا - قد يكون أصدق تعبيراً عن الوقائع الفعلية من الناحيتين العلمية ،
والفلسفية ، من الاستعمال الاصطلاحي (التكنيكي) ، وذلك لأن كلمة
mind (عقل) في الاستعمال العادى إنما تشير إلى أى ضرب من ضروب
الاهتمام ، أو أى لون من ألوان التعليق بالأشياء ، سواء أكان عملياً ، أم
عقلياً ، أم انفعالياً ، فهذه الكلمة لا تشير مطلقاً إلى أى شىء مستقل
بذاته ، قائم بمعزل عن دنيا الأشخاص والأشياء ، وإنما تستخدم دائماً أبداً
للإشارة إلى علاقة ما بالمواقف ، والأحداث ، والموضوعات ، والأشخاص
والجماعات . ولنحاول أن نتبين مدى سعة أو شمول هذه الكلمة في اللغة
الإنجليزية (١) . فهى تعنى أولاً الذاكرة ؛ إذ أننا نستخدم هذه الكلمة حينما

(١) يلاحظ القارئ هنا أن ديوى يحاول توسيع مفهوم كلمة «عقل» Mind بالرجوع
إلى الاستعمالات المختلفة لهذه الكلمة في اللغة الإنجليزية ، وهى استعمالات لا تكاد نجد لها نظيراً
في لغتنا العربية، ومن هنا فقد اضطررنا في بعض المواضع إلى إيراد هذه المعاني بلفظها الأصلية .
(الترجم)

« نتذكر » هذا الشيء أو ذاك ، وهي تعني أيضاً الانتباه ، لأننا لا نستبقى الأشياء في أذهاننا فحسب ، بل نحن نضع نصب أعيننا ، أو ننعم النظر في مشكلاتنا ومعضلاتنا ، مستخدمين هذه الكلمة للإشارة إلى تلك العملية ، كذلك تعني هذه الكلمة القصد أو الغاية ؛ فإننا قد نستخدمها للإشارة إلى أننا قد عقدنا النية على أداء هذا الفعل أو ذاك ، وفي كل هذه العمليات المختلفة ، لا يمكن أن يكون للكلمة التي نحن يلازمها معنى عقلى صرف .

وفضلاً عن ذلك ، فإن اللغة الإنجليزية تستخدم أيضاً كلمة mind للإشارة إلى معاني العناية أو الرعاية ؛ فتقول عن الأم حين تسبغ حلبها ورعايتها على طفلها the mother minds her baby . ولا تنقف معاني الكلمة عند هذا الحد ، بل هي قد تمتد أيضاً إلى الرعاية المشوبة بالقلق والجزع ، كما هو الشأن حينما يقلق الإنسان على الأشياء التي يرعاها باهتمام بالغ ، أحياناً ينشغل بالنهج الذي سار عليه والاتجاه الذي اتخذه في فعله ، سواء أكان ذلك من الناحية الانفعالية أم من الناحية الذهنية . وقد تحول مدلول هذه الكلمة من معنى الالتفات أو الانتباه الموجه إلى الانفعال والموضوعات ، إلى معنى الخضوع والطاعة . فأصبح يقال : "children are told to mind their parents"

بمعنى أنه لا بد للأطفال من مراعاة والديهما والامتثال لأوامرهما ، وقصارى القول أن الفعل : 'mind' في اللغة الإنجليزية يشير إلى النشاط العقلي الذي نلاحظ فيه بعض الأشياء ، والنشاط الوجداني الذي نهتم أو نتعلق فيه ببعض الأشياء ، والنشاط الإرادي أو العملي الذي نعمل فيه بطريقة غائية نستهدف فيها بعض الأشياء .

وكلمة mind في اللغة الإنجليزية هي أولاً وبالذات « فعل » ، وهي تشير إلى كل الأساليب التي نتعامل عن طريقها تعاملًا شعورياً صريحاً مع ما نجد أنفسنا يلازمه من مواقف . ولكن من سوء الحظ أن ثمة أسلوباً متسلطاً (أو ذا نفوذ) في التفكير قد عمل على تحويل هذه الضروب المختلفة

من الفعل إلى « جوهر » كامن هو الذى يؤدى هذه الألوان المتعددة من النشاط ، وعلى ذلك فقد أصبح ينظر إلى العقل على أنه كيان خاص أو موجود مستقل يقوم بأفعال الالتفات ، والتقصّد ، والعناية والملاحظة ، والتذكر ، ولا شك أن هذا التغير الذى أحال أساليب الاستجابة للبيئة إلى « قوة » قائمة بذاتها تصدر عنها الأفعال المختلفة ، إنما هو ظاهرة سيئة لم يحالفها التوفيق ، لأنه عمل على إقصاء العقل عن علاقته الضرورية بموضوعات البيئة وأحداثها ، ماضية كانت ، أم حاضرة ، أم مستقبلية ، فى حين أن كل ضروب نشاطنا الإيجابي (أو الاستجابى) ترتبط بهذه البيئة ارتباطاً ذاتياً وثيقاً ، والملاحظ أنه حينما تكون العلاقة التى تجمع بين العقل وبيئته مجرد علاقة عرضية ، فإن صلته أيضاً بالجسم تصبح كذلك مجرد صلة من هذا القبيل ، ولو أننا جعلنا العقل لامادياً صرفاً (بعزلة عن الأداة التى تضطلع بالنشاط الفاعل والقابل) لكفّ الجسم عن أن يكون حياً ، ولاستحال بالتالى إلى كتلة ميتة ، وتصور العقل على أنه موجود منغل ، إنما يكمن من وراء تصور الخبرة الجمالية على أنها مجرد شيء « فى الذهن » . فضلاً عن أنه يقوى التصور الذى يعزل الظاهرة الجمالية عن سائر الضروب الأخرى من الخبرة التى يكون الجسم فيها مندمجاً اندماجاً إيجابياً مع موضوعات الطبيعة والحياة . وتبعاً لذلك فإن هذا التصور إنما يقصى الفن خارج دائرة الخليفة الحية .

وإن العقل لينطوى على عنصر « وفرة » أو « ثراء » تعبر عنه الصفة الإنجليزية substantial حينما تؤخذ بمعناها الجارى العادى ، لا بمعناها الفلسفى الاصطلاحي^(١) . والواقع أنه حينما يكون ثمة انفعال نعانیه - نتيجة لفعل قد أدّيناه - فإنه لا بد للذات عندئذ من أن تتغير أو تتعدل ، ولا يقف هذا التغير عند حد اكتساب سهولة أكبر أو مهارة أعظم ، بل إنه يمتد إلى

(١) كلمة Substantial بالمعنى الفلسفى إنما تعنى الجوهرى ، أو الضرورى ، أو الأساسى . وأما بالمعنى العادى فهى تشير إلى كل ما هو مفذ أو مشيع أو حيوى أو وافر أو غنى . والمعنى الذى يقصده ديوى هنا ، هو أن العقل ينطوى على حصيلة نفسية تواجه بها شتى مواقف الحياة . (المترجم)

قيام اتجاهات واهتمامات تضم في ذاتها رواسب من معاني الأشياء التي عاينناها أو أدبناها ، وهذه المعاني المدخرة المختزنة لا تلبث أن تصبح جزءاً من الذات نفسها، ومن هنا فإنها تصبح بمثابة رأس المال الذي تستطيع عن طريقه الذات أن تلاحظ ، وتهتم ، وتحرص ، وتعنى ، وتنوى أو تقصد ، وبهذا المعنى الدال على الوفرة أو الثراء يمكننا أن نقول: إن الذهن يكون الحصيللة الوفيرة أو « الأرضية » أو « الصورة الخلفية » background التي يسقط فوقها كل تماس جدهد مع البيئة . ومع ذلك فإن كلمة « أرضية » هي كلمة سلبية للغاية اللهم إلا إذا تذكرنا أن لهذه « الحصيللة » دوراً إيجابياً ، وأن كل إسقاط للعناصر الجديدة فوقها لابد من أن يقترن بعملية تمثيل وإعادة بناء لكل من الأرضية نفسها والأشياء التي قد تم إدخالها وهضمها .

وهذه الحصيللة الإيجابية (الفعالة) المتقدة تظل مترقبة تتحين الفرص ، وتعمل على إغراء كل ما تلتقي به في طريقها ، حتى تمتصه وتستدججه في صميم ذاتها ، والذهن من حيث هو حصيللة (أوصورة خلفية)، إنما يتكون من التغيرات التي طرأت على الذات خلال عمليات تفاعلها السابق مع البيئة ، وكل ما يرمى إليه الذهن إنما هو تحقيق ضروب جديدة من التفاعل ، ولما كان العقل إنما يتكون من عملية الاختلاط بالعالم ، فضلاً عن أنه إنما جعل ليواجه العالم ، فإنه ليس أبعد عن الصواب من الفكرة التي تعدّه متضمناً في ذاته ، أو مغلقاً على ذاته ، أما حينما يرتد نشاط العقل إلى ذاته ، كما هو الشأن مثلاً في لحظات التأمل أو النظر العقلي ، فإن ارتداده إنما يكون بالنسبة إلى المشهد المباشر للعالم وذلك خلال الفترة التي يراجع فيها ويفحص المواد المتجمعة من هذا العالم .

وما يحدد أسماء الأنواع المختلفة من العقليات، إنما هو الاهتمامات المختلفة التي تحرك عمليتي جمع المواد وتركيبها من العالم المحيط بنا ، فهناك العقلية العلمية ، والعقلية التنفيذية ، والعقلية الفنية ، والعقلية العملية ، وكل عقلية

من هذه العقلیات المختلفة تملك طرقها المفضلة فى الانتقاء ، والاستبقاء والتنظيم ، وما يميز التكوين الأصلی للفنان إنما هو تلك الحساسية الخاصة لبعض جوانب دنیا الطبيعة والإنسان التى هى هذا الكون الواسع المتعدد الأشكال ، وذلك الحافز الخاص الذى يدفعه إلى إعادة صنع تلك الجوانب من خلال التعبير بواسطته المفضلة . ولا تستحيل هذه الدوافع الباطنية إلى « عقلية » بمعنى الكلمة إلا حين تندمج فى أرضية خاصة من الخبرة . والتقاليد إنما هى التى تكون الجانب الأكبر من تلك « الأرضية » ، فالاتصالات المباشرة والملاحظات الخاصة — على الرغم من أهيتها القصوى — ليست كافية بمفردها ، وآية ذلك أن عمل المزاج الأصل نفسه — حينما لا تشيع فيه الخبرة الواسعة المتنوعة لتقاليد الفن الذى يعمل فى نطاق الفنان — لابد من أن يجيء هزىلاً نسبياً ، فضلاً عن أنه قد ينزع نحو الإغراب أو الشذوذ . ولا يمكن عن غير هذا الطريق أن يصبح تنظيم « الأرضية » التى يقرب الفنان عن طريقها المشاهد المباشرة ، تنظيمًا متيناً قوياً . والحق أن كل تقليد عظيم إنما هو نفسه عادة منظمة فى الرؤية وفى اصطناع المناهج الخاصة لترتيب المواد ونقلها . وحينما تنفذ هذه العادة إلى المزاج الأصل أو التكوين الذاتى للفنان ، فإنها تصبح عنصراً جوهرياً من عناصر عقليته ؛ وعندئذ قد يتيسر لحساسيته الخاصة لبعض مظاهر الطبيعة أن تتطور فتستحيل إلى « قوة » .

حقاً إن « مدارس » الفن لى أظهر فى ميادين النحت ، والعمارة ، والتصوير ، منها فى ميدان الفنون الأدبية . ولكن ليس ثمة أديب عظيم لم يتغذى على أعمال كبار أساتذة الدراما ، والشعر والنثر البليغ . وليس هذا الاعتماد على التقليد ظاهرة خاصة ينفرد بها الفن ، بل إننا لنجد أن الباحث العلمى ، والفيلسوف ، ورجل التطبيق يستمدون أيضاً مادتهم من مجرى الثقافة . فهذا الاعتماد عامل جوهري فى الرؤية الأصلية والتعبير الإبداعى . وليس عيب المقلد الأكاديمى أنه يعتمد على التقاليد ، بل إن عيبه أن التقاليد

لم تنفذ إلى صميم عقليته ؛ أعنى أنها لم تمتدّ إلى صميم بنية أساليبه الخاصة فى الرؤية والصناعة . ومن هنا فإنها تبقى على السطح كمجرد حيل تكتيكية ، أو إيجاءات ، واصطلاحات دخيلة على الشئ الصحيح اللازم أداؤه .

وإن العقل هو شئ أكثر من مجرد الوعى أو الشعور ، لأنه عبارة عن « الأرضية » الدائمة — وإن كانت متغيرة — التى يُعَدّ الشعور منها بمثابة الصورة الأمامية . والعقل يتغير ببطء من خلال التعاليم المشتركة التى تمتد بها الاهتمامات والظروف الخارجية . وأما الشعور فإنه دائماً فى تغير سريع ، لأنه يشير إلى الموضع الذى يتلاقى فيه ويتفاعل عنده كل من الاستعداد المتكون والموقف المباشر . « فالشعور » هو تلك العملية المستمرة التى يعاد فيها تحقيق التكيف بين الذات والعالم فى صميم التجربة . وهو يكون أكثر حدة وأقوى شدة حينما تزيد درجة التكيف المطلوب ، فى حين نراه يقترب من العدم (أو الصفر) حينما يكون التماس عديم الاحتكاك ، والتفاعل مائعاً . كذلك نجده يصبح مضطرباً حينما تكون المعانى خاضعة لعملية تجديد (أو إعادة بناء) ليس فيها أى اتجاه محدد ، بينما نراه يصبح واضحاً حينما ينبثق معنى حاسم .

و« الحدس » هو هذا التلاقى بين القديم والحديد ، الذى تتحقق فيه عملية إعادة التكيف المتضمنة فى كل صورة من صور الشعر ، بشكل فجائى يتم عن طريق الانسجام السريع غير المتوقع . فيكون مثله فى لمعانه الفجائى الساطع كمثل قبس من الوحى ، ولو أنه فى الحقيقة وليد فترة طويلة بطيئة من الاختيار أو الاستعداد ، ولكن الملاحظ فى معظم الأحوال أن اتحاد القديم والحديد ، أو الصورة الخلفية والصورة الأمامية ، لا يتحقق إلا عن طريق الجهد الطويل الذى قد يمتد أحياناً حتى يبلغ درجة الألم أو المشقة . ومهما يكن من شئ ، فإن حصيلة المعانى المنظمة هى وحدها التى تستطيع أن تحول الموقف الحديد من حالة الغموض والظلام إلى حالة الوضوح ،

والإشراق . أما حين يقفز القديم والحديد معاً ، مثلهما كمثل شرارتين قد انبعثتا عن قطبين مضبوطين ، فهناك لابد من أن يكون ثمة حدس . وعلى ذلك فإن الحدس ليس فعلاً من أفعال التعقل المحض ندرك عن طريقه الحقيقة العقلية ، فضلاً عن أنه ليس كما زعم كروتشه لحظة تدرك فيها الروح صورها وحالاتها الخاصة .

ولما كان الاهتمام بمثابة قوة ديناميكية تعمل على انتقاء المواد وتجميعها ، فليس بدعاً أن تتسم منتجات الذهن (أو العقل) بالفردية ، كما تتسم منتجات الآلية بالاطراد . وليس هناك أى قدر من المهارة التكنيكية أو المقدرة الصناعية يمكن أن يحل محل الاهتمام الحيوى . فإن الإلهام نفسه بدون الاهتمام إنما يصبح عابراً عقيماً . وإذا كان من شأن العقلية التافهة السيئة التنظيم أن تحقق لنفسها (أموراً) من هذا القبيل في ميدان الفن كما هي الحال في أى ميدان آخر ، فذلك لأنها مفتقرة إلى دفعة الاهتمام وطاقته المركزة . ولا تقاس الأعمال الفنية بمظاهر «الموهبة» ، اللهم إلا حينما تنقل إليها المعايير من ميدان الاختراع التكنيكي . أما الحكم عليها بالاستناد إلى دعامة الإلهام المحض فإنه ينطوى على إغفال للعمل الطويل المتصل الذى يؤديه الاهتمام بشكل مستديم تحت السطح . والمدرك (أو المتلوق) — مثله في ذلك كمثل المبدع — هو فى حاجة إلى حصيلة غنية موسعة هيئات أن تتحقق له ، سواء أكان بصور فى ميدان الشعر أم فى ميدان الموسيقى — اللهم إلا عن طريق غذاء مقو ، أو تربية مناسبة يوفرها له عنصر «الاهتمام» .

إننا لم نعرض — فى كل ما تقدم — للحديث عن الخيال . و«الخيال» يتقاسم مع «الجمال» شرفاً مشكوكاً فيه ، ألا وهو شرف كونه الموضوع الرئيسى لمؤلفات جمالية ذات جهالة حماسية . وقد اعتبر الخيال — أكثر من أى مظهر آخر من مظاهر النشاط البشرى — ملكة خاصة قائمة بذاتها مختلفة عن باقى الملكات الأخرى ، نظراً لامتلاكها لبعض القوى السحرية .

ومع ذلك ، فإننا لو حكمنا على طبيعة الخيال بالاستناد إلى عملية إبداع الآثار الفنية ، لوجدنا أن الخيال يشير إلى كيفية خاصة تشيع أو تنتشر في كل عمليات الصنع والملاحظة . فهو عبارة عن طريقة في النظر إلى الأشياء والشعور بها من حيث هي تؤلف كلا متكاملا . وهو إلى جانب هذا امتزاج واسع سخي لضروب الاهتمام المختلفة ، عند النقطة التي يحدث فيها تماس بين العقل والعالم . وحينما تستحيل الأشياء القديمة المألوفة إلى أشياء جديدة في التجربة ، فهناك لابد من أن يكون ثمة خيال . وحينما يتم خلق الجديد ، فلا بد للبعيد والغريب من أن يصبحا أكثر الأشياء طبيعية وحتمية في العالم . وهناك دائماً قدر من المخاطرة في التقاء العقل والكون ، وما الخيال سوى هذا القدر من المخاطرة .

وقد استعمل كولردج لفظ « Esemplastic »^(١) لتمييز عمل الخيال في الفن . وإذا كنا نفهم استعماله لهذا اللفظ ، فربما كان في وسعنا أن نقول: إنه كان يرى من ورائه إلى توجيه انتباهنا نحو عملية التحام سائر العناصر - مهما كان من اختلافها أو تنوعها في الخبرة العادية - بحيث تتكون منها جميعاً خبرة جديدة موحدة تماماً ، وهو يقول : « إن الشاعر يشيع نغمة الوحدة أو ينشر روح الوحدة . تلك الروح التي تعمل كما لو كانت تصهر جميع ملكات النفس . بحيث تذيب كل واحدة منها في الأخرى . مخضعة كلاً منها - بحسب ما لها من مكانة أو قيمة نسبية - لتلك القوة التأليفية السحرية التي أقصر عليها بصفة خاصة كلمة الخيال » . ولا شك أن كولردج هنا إنما يستعمل لغة عصره الفلسفي ، فإنه يتحدث عن الملكات التي تمتاز معاً ، وعن الخيال كما لو كان قوة أخرى تعمل على ضم تلك الملكات جميعاً بعضها إلى بعض .

يبد أننا لو صرفنا النظر عن الأسلوب اللفظي الذي اصطنعه كولردج

(١) كلمة نحتها كولردج نفسه من أصل ألماني . وهي تعني « القوة الصاهرة » التي تذيب كل العناصر لكي تكون منها شيئاً جديداً . (المترجم)

لوجدنا فيما يقوله إشارة إلى أن الخيال لا يمكن أن يعد بمثابة قوة تعمل بعض الأشياء . وإنما الخبرة التخيلية هى ما يحدث حينما تجيء العناصر المتنوعة من كيفية حسية ، وانفعال ، ومعنى . فتتوَلَف جميعاً ضرباً من الاتحاد الذى يكون إيداناً بمولد جديد فى العالم ، وليس فى وسعنا أن نزعم لأنفسنا أننا قد فهمنا على وجه الدقة ما كان يعنيه كولردج حينما أقام تفرقة المعروفة بين « الخيال » و « الوهم » . ولكن من المؤكد أن ثمة اختلافاً بين نوع الخبرة التى أوضحناها فيما تقدم ، وبين تلك التى يخلع فيها الشخص عن عمد ، على التجربة العادية المألوفة ، صورة غريبة الشكل ، بأن يلبسها رداء غير عادى ، بحيث يكون لها مظهر الشئ الخارق للطبيعة . وفى مثل هذه الحالات ، لا يتلاقى ذهن والمادة تلاقياً عادلاً . كما أن التداخل لا يتحقق بينهما ، وهكذا يبقى ذهن — فى الجانب الأكبر منه — فى حالة عزلة . فلا يقبض على المواد بشجاعة وجسارة ، بل يقتصر على التلاعب بها فى لهو وعبث ، وحين تكون المواد تافهة أو ضئيلة للغاية ، فإنها تعجز عن استثارة تلك الطاقة المليئة : طاقة الميول أو الاستعدادات التى تجسمتها القيم والمعانى . هذا إلى أن العقل حينما يجد نفسه بإزاء مواد لا تنطوى على القدر الكافى من المقاومة ، فإنه لا يلبث أن يعمد إلى التلاعب بها كما يحلو له ، والعنصر « الوهمى » — على أحسن الفروض — إنما يظهر بصفة خاصة فى الأدب حيث يستحيل « التخيل » imaginative بسهولة فائقة إلى « خيالى » imaginary . ولكن حسب المرء أن يفكر فى التصوير — ودعك هنا من فن العمارة — لكى يدرك إلى أى مدى يعمد هذا الفن عن تلك النزعة الجوهرية فى الفن ، فى الأعمال الفنية إمكانيات متجسمة لا يمكن أن نجدها متحققة فى أى موضع آخر ، وهذا التجسم هو خير إيضاح يمكن الاهتداء إليه لطبيعة الخيال الحقيقية .

وثمة صراع طالما عاناه الفنانون أنفسهم ؛ صراع له دلالاته بالنسبة إلى طبيعة الخبرة التخيلية ، ولئن كان هذا الصراع قد عرض على أنحاء

عديدة ، إلا أننا سنقتصر هنا على تقريره بالنظر إلى التعارض القائم بين العيان الداخلي والعيان الخارجي ، وهناك مرحلة قد يبدو فيها أن العيان الباطني (أو الرؤية الداخلية) أغنى وأدق من أي مظهر من المظاهر الخارجية . وآية ذلك أن لهذا العيان نفحة هائلة جذابة من المضامين التي لا وجود لها في موضوع العيان الخارجي ، والظاهر أن العيان الداخلي يقبض على عدد من الأشياء يزيد عن كل ما يستطيع العيان الخارجي أن يحمله ، ولكن ثمة رد فعل لا يلبث أن يحدث على أعقاب ذلك ؛ إذ أن مادة العيان الباطني سرعان ما تبدو أشبه ما تكون بالطيف أو الشبح إذا قورنت بما ينطوي عليه المشهد الحاضر من طاقة وصلابة . وهنا يشعر المرء بأن ما ينطق به الموضوع في بلاغة وإيجاز وقوة بيان ، إنما ينقله العيان الداخلي بغموض ولبس وإبهام ، عن طريق الوجدان الذائع المنتشر ، لا بطريقة عضوية متمسكة ، وتبعاً لذلك فإن الفنان لا بد من أن يجد نفسه مضطراً إلى أن يخضع بكل تواضع لنظام العيان الموضوعي . ولكن هذا لا يعني إقصاء النوع الآخر من العيان أو طرده نهائياً : فإن العيان الباطني إنما يبقى أو يظل قائماً بوصفه الأداة التي يتم عن طريقها ضبط العيان الخارجي ، فضلاً عن أنه يتخذ لنفسه بنية خاصة ، حينما يتحقق استدماج (أو امتصاص) العيان الآخر داخله . وليس « الخيال » سوى تفاعل هذين النوعين من الرؤية أو العيان ، فإذا ما تسنى للخيال أن يتخذ صورة ، ظهر العمل الفني إلى عالم الوجود ، ولا يختلف الأمر عن هذا الوضع بالنسبة إلى المفكر الفيلسوف ؛ فإن ثمة لحظات يشعر فيها الفيلسوف بأن أفكاره ومثله العليا هي أرق وأجمل ما في الوجود ، ولكنه سرعان ما يجد نفسه مضطراً إلى أن يرتد إلى الموضوعات ، حتى يتسنى له أن يخلع على أنظاره العقلية جسماً ، وثقلاً ، وبعداً (أو منظوراً) . ومع ذلك ، فإن الفيلسوف لا يتنازل عن عيانه الخاص حينما يدعن أويستسلم للمواد الموضوعية ؛ إذ أن ما يهمه ليس

هو الموضوع من حيث هو مجرد موضوع ، وتبعاً لذلك فإنه لابد من إدخال الموضوع في سياق أفكاره ؛ لأنه حينما يتم وضعه على هذا النحو ، فإن الأفكار تكتسب صلابة ، وتشارك في طبيعة الموضوع .

أما تلك السلاسل المتتابعة مما نسميه — على سبيل المجاملة (أو التجاوز) — باسم « الأفكار » ، فإنها سرعان ما تكتسب الصبغة الميكانيكية ، والسبب في ذلك أنها مما يسهل اتباعه . وقد تكون السهولة هنا زائدة عن الحد ، ولا تكاد الملاحظة تفرق عن الفعل الصريح من حيث إن كلا منهما يخضع لقانون القصور الذاتي ، ويتحرك في اتجاه المقاومة الأقل ، ومن هنا فإنه ليس بدعاً أن ينشأ جمهور قد اعتاد بعض الأساليب الخاصة في الرؤية والتفكير . ومثل هذا الجمهور ولوع دائماً بأن يذكر بما هو مألوف لديه ، فلا عجب إذا ولدت لديه التحولات غير المتوقعة ، أو الانقلابات التي لم تكن في الحسبان ، ضرباً من الحق والاستياء ، بدلا من أن تضفي على خبرته قوة ومضاء ، والألفاظ بصفة خاصة معرضة للوقوع تحت تأثير هذا الميل إلى الآلية التلقائية ، وحينما لا يكون سياقها الآلى (تقريباً) ركيكا للغاية ، فإن الكاتب قد يحصل على شهرة بأنه واضح ، مجرد أن المعاني التي يعبر عنها هي من الألفة (أو الاعتياد) بحيث إنها لا تتطلب من القارئ أى تفكير ، والنتيجة التي تترتب على ذلك هي ظهور الطابع الأكاديمي والتوفيق في الفن ، وإذا أردنا أن نفهم على أحسن وجه تلك الكيفية الخاصة المميزة لما هو « تخيلي » . فحسبنا أن نضعها في تعارض مع الأثر المضيق لظاهرة التعويد أو الألفة ، والزمان إنما هو المحك الذي يميز « التخيلي » من « الخيالي » ، وإذا كان هذا الأخير سرعان ما يمضى وشيكاً . فذلك لأنه تعسفي مصطنع ، وأما « التخيلي » فإنه يتمتع بصفة الدوام ، لأنه وإن بدا لنا غريباً بادئ ذي بدء ، إلا أنه عادي مألوف دائماً أبداً ، بالنظر إلى طبيعة الأشياء نفسها .

وإن تاريخ الفلسفة والعلم — مثله في ذلك كمثل تاريخ الفنون الجميلة —

لهو سجل يشهد بأن النتائج التخيلية إنما يلقى بادئ ذى بدء من قبل الجمهور استنكاراً حاداً ، على قدر ما يتضمنه من اتساع وعمق . وإذا كانت البشرية قد دأبت على رجم الأنبياء (مجازياً على الأقل) ، لكيلا تلبث الأجيال اللاحقة أن تحيىء فتيقهم لهم نصباً تذكارياً ، فإن هذه الحقيقة لاتصدق على الدين وحده ، ولو أننا نظرنا إلى المسألة من وجهة نظر فن التصوير ، لوجدنا «كونستابل» يقرر - باعتدال يكاد يكون فى غير موضعه - الحقيقة الكلية حين يقول : «إن فى الفن طريقين يصطنعهما البشر للطموح إلى الامتياز أو التفوق ، - وفى الأولى منهما يحاول الفنان - عن طريق الانكباب الدقيق على دراسة ما حققه السابقون - أن يحاكي أعمال الآخرين ، أو أن يتخير ويؤلف بين ما خلفوه من ضروب جمال متنوعة. وأما فى الثانية منهما ، فإن الفنان يلتمس التفوق فى منبعه الأسمى ، ألا وهو الطبيعة . وفى الحالة الأولى يصوغ الفنان أسلوبه بالاستناد إلى دراسة اللوحات ، وينتج فناً يقوم على المحاكاة أو على التوفيق . وأما فى الحالة الثانية ، فإنه يكتشف فى الطبيعة كفيات لم يسبق تصويرها قط من قبل ، وبالتالي يصوغ أسلوباً أصيلاً بمعنى الكلمة ، ولما كان من شأن نتائج الطريقة الأولى أن تردد (أو تكرر) أموراً قد اعتادتها العين من قبل . فليس بدعاً أن تلقى على الفور اعترافاً وتقديراً «من قبل الجميع» . أما حين يضرب الفنان فى سبيل جديد ، فإن تقدمه لابد بالضرورة من أن يكون بطيئاً ، نظراً لأن قلة نادرة من الناس هى التى تستطيع أن تصدر حكماً على ما ينحرف عن السبيل العادى المطروق ، كما أن أقلية ضئيلة من الأفراد هى التى يمكن اعتبارها أهلاً للحكم على الدراسات الأصلية^(١) ، وهنا يظهر التباين بين

(١) ربما كان كونستابل هنا يستخدم كلمة «الطبيعة» بمعنى محدود بعض الشيء ، فما يتطابق مع اهتمامه الخاص بوصفه مصور مناظر طبيعية ، ولكن التعارض بين الخبرة الأصلية البكر ، والخبرة العادية القائمة على المحاكاة ، يظل قائماً حين يوسع مفهوم كلمة «الطبيعة» بحيث يشمل كل مظاهر الوجود وجوانبه وبنائاته .

القصور الذاتى للعادة من جهة ، وبين ماهو « تخيلى » من جهة أخرى ، أعنى العقل الذى يسعى ويرحب بما هو جديد فى الإدراك ، وإن كان هذا الجديد إنما هو ظاهرة ماثلة باستمرار فى صميم إمكانيات الطبيعة ، وليس « الوحي » فى الفن سوى عملية الامتداد المعجل للخبرة ، أو التوسيع السريع للتجربة . والفلسفة — فيما يقال — تبدأ بالدهشة ، وتنتهى بالفهم . أما الفن فإنه يتخذ نقطة بدايته مما سبق فهمه ، لكى ينتهى فى خاتمة المطاف إلى الدهشة ، وعند هذه النهاية يكون النشاط الإنسانى فى الفن هو الآخر بمثابة فعل سريع للطبيعة فى الإنسان .

وأية نظرية سيكولوجية تفصل الموجود البشرى عن بيئته إنما تعزله — اللهم إلا فيما يتعلق بالاحتكاكات الخارجية — عن أشباهه من البشر ، ولكن رغبات الفرد إنما تتخذ صبغتها الخاصة تحت تأثير البيئة البشرية ، كما أن عناصر تفكيره واعتقاده إنما ترد إليه من قبل الأفراد الآخرين الذين يعيش معهم ، ولولا التقاليد التى تصبح جزءاً من صميم عقليته ، بل لولا النظم الاجتماعية التى تنفذ إلى ما دون أفعاله الظاهرية ، ممتدة إلى باطن نواياه ، ومقاصده ، وضروب إشباعه . لصار أفقر من دواب الحقل ، وإذا كان التعبير عن الخبرة تعبيراً عاماً مشتركاً ، فذلك لأن الخبرات التى يعبر عنها هى ما هى بسبب ماعمل على صياغتها من خبرات الأحياء والأموات ، وليس من الضروري أن يكون « الاتصال » أو « المشاركة » جزءاً من القصد المتعمد للفنان ، وإن كان من المستحيل عليه أن يتجنب كل تفكير فى جمهور (حتى ولو كان ذلك بالقوة) . ولكن وظيفة هذه الفكرة ونتيجتها هما إيجاد اتصال فعلى ، وهو اتصال لا يتحقق عن طريق عرض خارجى محض ، بل من خلال الطبيعة التى يشارك فيها مع الآخرين .

والواقع أن من شأن التعبير أن يضرب على الحواجز التى تفصل الموجودات البشرية بعضها عن بعض . ولما كان الفن هو أشمل صورة

من صور اللغة ، بل لما كان قوام الفن — حتى إذا تركنا الأدب جانباً — هو الكيفيات العامة للعالم المشترك ، فليس بدعاً أن يكون الفن أكثر صور الاتصال كلية وحرية . والحق أن من شأن أية خبرة حادة من خبرات الصداقة أو المحبة أن تكمل ذاتها بطريقة فنية وقد يتخذ الإحساس بالمشاركة ، الذى يولده لدينا العمل الفنى ، صبغة دينية حاسمة ، وإن اتحاد البشر بعضهم مع بعض هو الأصل فى ظهور الطقوس التى عملت — منذ العهود السحيقة للإنسان القديم حتى وقتنا الحاضر — على إحياء ذكرى أزمات الولادة ، والموت ، والزواج . والفن إنما هو امتداد لقوة الطقوس والاحتفالات على توحيد الناس — من خلال التمجيد المشترك — إلى سائر أحداث الحياة ومشاهدها . وهذه المهمة هى جزاء الفن أو مكافأته من جهة ، وهى خاتمه أو طابعه الخاص من جهة أخرى . ولأنه لمن الحقائق المعروفة أن الفن يزواج ، أو يؤلف ، بين الإنسان والطبيعة ، ولكن من شأن الفن أيضاً أن يشعر الناس بما يجمع بينهم بعضهم إلى بعض ، من وحدة الأصل ووحدة المصير .

الفصل الثانى عشر

تحدى الفيلسفة^(١)

إن الخبرة الجمالية لى خبرة تخيلية ، وهذه الحقيقة - نظراً لارتباطها بفكرة خاطئة عن الخيال - قد عملت على إخفاء حقيقة أكبر ، ألا وهى أن كل خبرة شعورية تنطوى بالضرورة على قدر معين من الطابع التخيلى .
حقاً إن جذور كل خبرة إنما تكمن فى تفاعل المخلوق الحى مع بيئته . ولكن هذه الخبرة لاتصبح شعورية - أعنى مسألة إدراك - إلا حينما تنفذ إليها المعانى المستمدة من الخبرات السابقة . والخيال هو المدخل الوحيد الذى تجد من خلاله تلك المعانى طريقها إلى التفاعل الحاضر . أو قد يكون الأجدر بنا أن نقول - كما رأينا منذ حين - إن التوافق الشعورى للجديد مع القديم هو بعينه الخيال ، ولئن كان تفاعل الكائن الحى مع البيئة متوافراً فى كل من الحياتين النباتية والحيوانية ، إلا أن الخبرة الحادثة لاتكون بشرية وشعورية إلا إذا تحقق ضرب من الامتداد أو الاتساع لما هو مائل « هنا والآن » . بفضل المعانى والقيم المستمدة مما هو غائب بالفعل ، حاضري الخيال (فقط)^(٢) .

والملاحظ دائماً أن هناك ثغرة تفصل بين ما يتسم به التفاعل المباشر من حضور « هنا والآن » ، وبين ضروب التفاعل الماضية التى تتكون

(١) المقصود بهذا العنوان هو التحدى الموجه إلى الفلسفة ، أى جملة الاعتراضات التى تساق ضد آراء الفلاسفة فى الخبرة الجمالية ، والموضوع الجمالى والعمل الفنى . وسيناقش ديوى فى هذا الفصل نظريات فلاسفة مثل كانت ، وشوبنهاور ، وشيلر ، وستيانا ، وكروتشة . وغيرهم . . (المترجم)

(٢) « يشير العقل إلى نسق كلى أو نظام كامل من المعانى ، من حيث إن هذه المعانى متجسمة فى أعمال الحياة العضوية . . والعقل هو نور أو إشراف مستمر ، فى حين أن الشعور نور منقطع ، أو هو سلسلة من الومضات ذات « الشدات » المختلفة - (« الخبرة والطبيعة » . ص ٣٠٣) .

من حصيلتها المدخرة ، تلك المعانى التى ندرك ونفهم عن طريقها ما يجرى الآن على قدم وساق ، ونظراً لهذه الثغرة ، فإن كل إدراك شعورى ينطوى على ضرب من المخاطرة . وإذا كان الإدراك مغامرة فى عالم المجهول ، فذلك لأن من شأنه حين يحقق ضرباً من التماثل بين الحاضر والماضى ، أن يعمل فى الوقت نفسه على إعادة بناء ذلك الماضى ، وحينما يتطابق الحاضر والماضى كل مع الآخر تملأ ، وحين لا يكون ثمة إلا التردد والاطراد التام ، فإن الخبرة الناتجة لن تكون إلا الروتين والآلية ؛ أعنى أنها لم ترد إلى الشعور فى صميم الإدراك ، ولا شك أن ما فى العادة من قصور ذاتى إنما هو الذى يبطل تكيف معنى الخبرة الماثلة « هنا والآن » مع معانى الخبرات الأخرى التى بدونها لا يكون ثمة شعور ، أعنى ذلك الجانب التخيلى من جوانب التجربة .

إن العقل — أعنى تلك المجموعة الخاصة من المعانى المنظمة التى يكون لأحداث الحاضر عن طريقها معنى أو دلالة بالنسبة إلينا — نقول: إن العقل لا يتدخل دائماً فى ضروب النشاط الفاعل والقابل التى تجرى هنا والآن ، وقد يحدث فى بعض الأحيان أن تحبط مساعى العقل ، أو أن يوقف نشاطه تماماً . وفى هذه الحالة ينعزل يجرى المعانى المحركة إلى الفعل تحت تأثير الاحتكاك ، أو التماس الحاضر ويظل قائماً على حدة ، وعندئذ لاتلبث هذه المعانى أن تكون مادة خصبة للهواجس الذاتية (أو أحلام اليقظة) والأحلام ، فتطفو الأفكار على السطح ، دون أن تلقى فى الوجود أية مرساة تكون بمثابة ملكيتها الخاصة أو حصيلتها الذاتية من المعانى ، وسرعان ما تنجى الانفعالات المنطلقة المائعة القائمة فترتبط هى الأخرى بتلك الأفكار ، ونظراً لما توفره تلك الانفعالات من لذة أو متعة ، فإنها تلقى ترحيباً كبيراً كما يسمح لها بأن تحتل المسرح بأكمله ، ولكنها تظل مرتبطة بالوجود على نحو نشعر معه — مادامت الصحة العقلية قائمة — بأنها مجرد ظواهر وهمية غير واقعية .

بيد أن من شأن هذه المعانى — مع ذلك — أن تتجسم بالفعل فى كل عمل على صورة مواد تصبح عن هذا الطريق عينه واسطة للتعبير عنها ، وهذه الحقيقة تمثل الخاصية المميزة لكل خبرة جمالية ذات طابع محدد . وإذا كان الطابع التخيلى هو الغالب على تلك الخبرة ، فذلك لأن المعانى والقيم التى هى أوسع وأعمق من الواقع الجزئى المائل « هنا والآن » على صورة مرساة تستند إليها ، نقول: إن هذه المعانى والقيم تتحقق عن طريق بعض التعبيرات ، وإن لم يكن ذلك من خلال موضوع يظهر تأثيره الفعّال مادياً فى علاقته بغيره من الموضوعات . وحتى لو نظرنا إلى أى موضوع نافع ، فإننا سنجد أنه لا سبيل إلى إنتاجه إلا عن طريق تدخل الخيال ، وحينما اخترعت الآلة البخارية ، فإن هذا الاختراع نفسه قد اقتضى وجود مادة معينة أدركت فى ضوء علاقات وإمكانات لم تكن بعد قد فهمت حتى ذلك الحين ، ولكن حينما تم تجسم الإمكانات المتخيلة فى تركيب (أو تجميع) جديد للمواد الطبيعية ، اتخذت الآلة البخارية مكانها فى الطبيعة . باعتبارها موضوعاً يملك من التأثيرات الفيزيائية مثل ما يملكه أى موضوع طبيعى آخر . وهكذا أحدث البخار نفس العمل الفيزيائى ، وأنتج نفس النتائج الطبيعية التى تقترن فى العادة بانتشار أى غاز فى ظل بعض الظروف الطبيعية المحددة . والفارق الوحيد هو أن هذه الظروف التى يعمل فى ظلها (البخار) إنما هى ظروف قد نظمت بفعل الاختراع البشرى .

بيد أن العمل الفنى مع ذلك — على خلاف الآلة — ليس مجرد ثمرة للخيال فحسب ، وإنما هو أيضاً « حقيقة بشرية » تعمل بطريقة تخيلية ، لا مجرد « موضوع مادى » يعمل فى نطاق الموجودات الطبيعية . والمهمة التى يضطلع بها هذا العمل هى أنه يركز الخبرة المباشرة ويعمل على توسيعها ، والمادة المشكلة للخبرة الجمالية إنما تعبر — فى ألفاظ جديدة — تعبيراً مباشراً عن المعانى المستثارة بطريقة تخيلية ، فهى لا تقتصر — كما هى الحال بالنسبة

إلى المواد المدرجة فى علاقات جديدة داخل الآلة - على توفير بعض الوسائل التى يتم عن طريقها تنفيذ أغراض (أو مقاصد) تعلق على الموضوع أو تمتد فيما وراء وجوده الخاص ، ومع ذلك ، فإن المعانى التى يتم استقداها ، وتجميعها ، وإدماجها ، عن طريق التخيل ، لابد من أن تتجسم فى الوجود المادى الذى يتفاعل « هنا والآن » مع الذات ، ومن هنا فإن العمل الفنى هو بمثابة تحد يهيب بالشخص الذى يختبره إلى أن يحقق فعلا مماثلا من أفعال الاستدعاء والتنظيم عبر الخيال ، ومعنى هذا أن العمل الفنى لا يمكن أن يكون مجرد منه أو وسيلة تؤدى إلى أسلوب صريح فى الفعل .

وإن هذه الحقيقة هى التى تكون الطابع الفريد المميز للخبرة الجمالية ، كما أن هذا الطابع الفريد هو - بدوره - بمثابة تحد للفلسفة ، وهو بصفة خاصة تحد لذلك التفكير المذهبى الذى يسمى باسم « الفلسفة » . والحق أن الخبرة الجمالية إنما هى الخبرة المتكاملة ، أو الخبرة بتمامها ، ولو لم يكن لفظ « نقية » أو « خالصة » قد أسىء استعماله كثيراً فى الكتابة الفلسفية ، ولو لم يكن الاصطلاح قد درج فى كثير من الأحيان على استخدامه للدلالة على أن ثمة شيئاً مخلوطاً أو غير نقي فى صميم طبيعة الخبرة ، أو للإشارة إلى شىء يمتد فيما وراء التجربة ، لما ترددنا فى القول بأن الخبرة الجمالية هى الخبرة « النقية » أو « الخالصة » ؛ وذلك لأننا هنا بإزاء خبرة قد تحررت من شتى القوى التى تعرقل تطورها وتبعث فيها الاضطراب من حيث هى خبرة ، وتحررها فى هذه الحالة إنما هو تخلص من تلك العوامل التى تخضع الخبرة ، من حيث هى شىء نحصله بطريقة مباشرة لأشياء أخرى تعلق عليها أو تمتد فيما وراءها ، وإذن فإن على الفيلسوف أن يلتجئ إلى الخبرة الجمالية حتى يستطيع أن يفهم ماذا عسى أن تكون « الخبرة » .

وهذا هو السبب فى أنه وإن كانت النظرية الجمالية التى يضعها الفيلسوف بشكل عرضى محكا لقدرة صاحبها على تملك تلك الخبرة التى هى موضوع

تحليله ، إلا أنها في الوقت نفسه شيء أكثر من ذلك . وآية ذلك أنها محك لاختبار قدرة المذهب الذى يضعه الفيلسوف على فهم طبيعة الخبرة ذاتها وليس هناك أى اختبار آخر يستطيع أن يكشف بمثل هذا اليقين عن تحيز أية فلسفة من الفلسفات ، كما تفعل معالجتها لموضوع الفن والخبرة الجمالية . والعيان التخيلي — كما نعرف — هو القوة التى توحد كل مركبات مادة العمل الفنى ، خالقة منها جميعاً كلاً موحداً على الرغم مما فيها من تنوع ومع ذلك فإن شتى عناصر وجودنا التى تتجلى فى التأكيدات الخاصة والتحقيقات الجزئية للخبرات الأخرى ، إنما تدخل أيضاً فى خبرتنا الجمالية ، ولكنها تندمج اندماجاً تاماً فى ذلك « الكل » المباشر المميز لتلك الخبرة ، بحيث إن كل عنصر منها لينغمز بتمامه فى طياتها ، فلا يعود يتبدى فى الشعور باعتباره عنصراً متميزاً .

بيد أن فلاسفة الجمال — مع ذلك — قد اتخذوا نقطة انطلاقهم فى أحيان كثيرة ابتداء من عامل واحد يضطلع بدور ما فى تكوين الخبرة ، ثم لم يلبثوا بعد ذلك أن حاولوا تفسير الخبرة الجمالية أو « شرحها » بالاستناد إلى عنصر واحد ، سواء أكان هو الحس ، أم الانفعال ، أم العقل ، أم النشاط ، أم الخيال نفسه منظوراً إليه بوصفه مأكدة خاصة ، لا بوصفه تلك الطاقة التى تؤدى إلى إذابة أو تحلل سائر العناصر الأخرى . وإن فلسفات الجمال لهى عديدة متنوعة ، بحيث إنه قد يكون من المستحيل حتى ولا أن نقدم لها خلاصة موجزة فى فصل واحد ، ولكن النقد الفنى يمدنا بدليل ، لو أننا اتبعناه لوجدنا أنفسنا بإزاء مرشد أكيد يستطيع أن يأخذ بيدنا عبر هذه المتاهة . وهنا يمكننا أن نتساءل عن العنصر الخاص — فى تكوين الخبرة — الذى اعتبره كل مذهب العنصر الأساسى أو الصفة المميزة ، ولو أننا بدأنا من هذه النقطة ، لوجدنا أن النظريات الجمالية سرعان ما تنقسم من تلقاء نفسها إلى أنماط معينة وأن التسيج الخاص للخبرة بحسب ما تقدمه لنا كل

نظرية ، لابد من أن يكشف لنا عما تنطوى عليه من ضعف خصوصاً إذا أبرزنا ما بينه من تباين (أو تعارض) مع الخبرة الجمالية ذاتها ، وهنا نلث أن نتحقق من أن المذهب الذى نحن بصدده قد فرض على الخبرة من الخارج بعض الأفكار المسبقة بدلا من أن يشجع الخبرة الجمالية أو- على الأقل - يتيح لها الفرصة ، لأن تروى علينا قصتها بنفسها .

ولما كان من شأن الخبرة أن تصبح شعورية عن طريق امتزاج المعانى القديمة والمواقف الجديدة امتزاجاً يغير شكل كل منهما (وهو التغير الذى يشتق الخيال تعريفه منه) ، فإن النظرية القائلة بأن الفن ضرب من «الإيهام» make-believe قد تفرض نفسها علينا ، باعتبارها النظرية الطبيعية التى لابد لنا من أن نبدأ بها . والأصل الذى صدرت عنه هذه النظرية ، بل الأساس الذى تعتمد عليه ، إنما هو التعارض بين العمل الفنى بوصفه خبرة من جهة ، وبين الخبرة الموجودة لدينا عن «الواقع» من جهة أخرى . وليس من شك فى أنه لما كانت الصبغة التخيلية غالبية على الخبرة الجمالية ، فإن هذه الخبرة إنما توجد فى جو (أو وسط) خاص من الضوء لم يوجد قط من قبل على الأرض أو فى البحر . ومهما كان حظ العمل من «الواقعية» ، فإنه - إذا كان عملاً فنياً بحق - لا يمكن أن يكون مجرد محاكاة ترديدية لتلك الأشياء التى هى من الألفة ، والانتظام ، والإلحاح بحيث نقول عنها: إنها «واقعية» ، وهنا تفرق نظرية «الإيهام» عن النظريات الجمالية الأخرى التى تقول بأن الفن «محاكاة» ، والتى تتصور المتعة المصاحبة له على أنها مجرد «تعرف» ؛ إذ تضع هذه النظرية يدها على نسيج أصيل من أنسجة الظاهرة الجمالية .

وفضلاً عن ذلك ، فإننا لا نظن أن أحداً يستطيع أن ينكر أن هناك عنصر «حلم يقظة» - يكاد يقترب من حالة الحلم الحقيقى - يدخل فى عملية إبداع العمل الفنى ، وأن الخبرة التى نتذوق فيها العمل - حينما تكون قوية



« بهجتہ الحیات » طبری مائیس

حادثة كثيراً ما تقذف بالمرء إلى حالة من هذا القبيل . والحق أنه قد يكون من الأسلم لنا أن نقول: إن التصورات « المبدعة » في الفلسفة والعلم لا تزدد إلا إلى الأشخاص الذين مضوا في الاسترخاء إلى حد الاستغراق في أحلام اليقظة . وآية ذلك أننا حينما نكون مجهدين عملياً ، أو منهكين عقلياً ، فإن الذخيرة اللاشعورية من المعاني المختزنة في مواقفنا أو اتجاهاتنا الوجدانية لا تجد أمامها أدنى فرصة للانطلاق ، وفي هذه الحالة يظل الجانب الأكبر من تلك الذخيرة محبوساً ، نظراً لأن من شأن مقتضيات أية مشكلة جزئية ، أو مطالب أى مقصد خاص ، أن تصد أو تعوق كل شيء . اللهم إلا العناصر المتعلقة مباشرة بالموضوع ، والواقع أن الأفكار والصور الذهنية لا ترد إلينا عمداً بل هي إنما تجيننا على شكل بوارق أو ومضات ، ومثل هذه البوارق أو الومضات لا تكون كشافة باهرة الضوء أو هي تلهينا بحق ، اللهم إلا حينما نكون قد تحررنا من المشاغل الحزئية السابقة .

وإذن فإن خطأ نظرية « الإيهام » أو « الوهم » في الفن لا يرجع إلى نقص في عناصر الخبرة الجمالية التي اتخذت منها هذه النظرية دعامة لبنائها ، وإنما يرجع هذا الخطأ إلى أنها قد عزلت واحداً من مركبات هذه الخبرة على حدة . فأنكرت بذلك - ضمناً أو بصراحة - عناصر أخرى لا تقل عنه أهمية . ومهما كانت درجة التخيل التي تنطوى عليها المواد المستخدمة لبناء عمل فنى ، فإن هذه المواد لا تصدر عن حالة « حلم اليقظة » لكي تستحيل إلى مادة قائمة في صميم العمل الفنى . اللهم إلا حين يتم تنسيقها وتنظيمها ، ومثل هذا التأثير إنما يتحقق حين يجىء القصد (أو الغرض) فيتحكم في اختيار المواد وتطويرها .

والطابع المميز لكل من الحلم وحلم اليقظة، إنما هو اتعدام الضبط أو المراقبة من قبل القصد أو الغرض ؛ فالصور والأفكار هنا إنما تتنازع واحدة بعد الأخرى كما يحلو لها ، وحلاوة هذا التنازع بالنسبة إلى الوجدان هي الضبط

الوحيد الذى يمارس فى هذه الحالة . وإذا كان لنا أن نستعمل اصطلاحاً فلسفياً قلنا إن المواد ذاتية ، ولكن النتائج الجمالية لا يتولد إلا حينما تمتنع الأفكار عن الطفو ، لكى تتجسم فى موضوع ما من الموضوعات ، كما أن من شأن الشخص الذى يختبر (أو يعانى) العمل الفنى أن يشرد ويضل فى بيداء أحلام اليقظة التى لا يعتد بها ، اللهم إلا إذا ارتبطت صورته الذهنية وانفعالاته بالموضوع ارتباطاً يجعلها تنصهر أو تمتزج بصميم مادة هذا الموضوع ، فليس يكفى أن تكون تلك الصور والانفعالات قد تسببت أو تولدت عن هذا الموضوع ، بل لابد لها من أن تشبع بكيفيات ذلك الموضوع حتى تصبح بحق خبرة منصبة على الموضوع ، والتشبع هنا إنما يعنى الانغماس التام . بحيث لا يكون لكيفيات الموضوع ، ولا للانفعالات التى تولدها ، أى وجود منفصل ، وكثيراً ما تولد لدينا الأعمال الفنية نشاطاً عملياً أو خبرة حركية تكون فى ذاتها مبعث متعة أو مثار لذة ، فضلاً عن أن هذه الخبرة قد تكون فى بعض الأحيان جديرة بالتحصيل ، لا مجرد انهماك فى عاطفية غير مقبولة ، أو مجرد انغماس فى الإحساس الرقيق الذى لا محل له ! ولكننا لا نستطيع أن نعتبر مثل هذه الخبرة إدراكاً جمالياً نتذوق فيه الموضوع (أو نستمتع به) مجرد أنها قد تولدت عنه .

وإذا كانت دلالة القصد (أو الغرض) بوصفه عاملاً ضابطاً لكل من الإنتاج الفنى والتقدير الجمالى قد غابت عن الكثيرين ؛ فذلك لأنهم قد وحدوا بين القصد من جهة ، وبين الرغبة النقية التى يسمونها عادة باسم «الوازع» من جهة أخرى ، والقصد أو الهدف إنما يوجد دائماً على صورة «موضوع» . حقاً إننا لو نظرنا إلى الخبرة التى عملت على توليد عمل فنى مثل لوحة ماتيس المسماة باسم «بهجة الحياة» لتبين لنا أنها خبرة تخيلية إلى أعلى درجة ، فإنه لم يحدث قط من قبل أن وجد منظر من هذا القبيل . وقد تكون هذه اللوحة خير مثال يمكن أن نعثر عليه لتأييد النظرية القائلة بأن الفن أشبه

ما يكون بالحلم ولكن المواد التخيلية هنا لم تبق ، ولم تكن لتستطيع أن تبقى ، شبيهة بالحلم ، مهما كان من أمر الأصل الذى صدرت عنه . ومن هنا فقد كان لابد لها — حتى تصبح مادة لعمل فى — أن تتصور بلغة اللون من حيث هو واسطة للتعبير ، كما يحدث مثلاً بالنسبة إلى الرقص حينما تترجم صورته العائمة أو الإحساس به إحساساً غامضاً ، إلى إيقاعات المكان ، والخط ، وتوزيعات الضوء والألوان ، وليس الموضوع ، أو المادة المعبر عنها ، مجرد غرض متحقق ؛ وإنما هو (أو هي) باعتبارها موضوعاً صميم الغرض نفسه منذ البداية ، وحتى لو افترضنا أن الصورة قد تجلت بادئ ذى بدء على شكل حلم واقعى ، لكان من الحق مع ذلك أن نقول: إن مادة هذه الصورة قد اقتضت ضرباً من التنظيم ، فالتخذت طابع عناصر وعمليات موضوعية تحركت باتساق ودون تصدع نحو ضرب من التمام أو الاكتمال فى اللوحة ، بوصفها موضوعاً عاماً فى عالم مشترك .

و « القصد » (أو الغرض) فى الوقت نفسه ، إنما يطوى فى ثناياه — على أكبر نحو عضوى ممكن — ذاتا فردية . ولا يكشف الفرد عن ذاته العميقة ، أو يحققها على أكمل وجه . اللهم إلا فى الأغراض التى يستمسك بها ، والمقاصد التى يعمل من أجلها ، والتحكم فى المادة من قبل الذات لا يمكن أن يعد مجرد تحكم يقوم به « العقل » ، وإنما هو عملية ضبط تضطلع بها الشخصية التى تملك « العقل » كجزء متحد بها مندمج فيها ، وكل اهتمام إن هو إلا توحيد للذات مع جانب مادى معين من العالم الموضوعى ، أو من الطبيعة التى تشتمل على الإنسان ، وليس « القصد » سوى هذا التوحيد نفسه فى حالة فعل ، أما عمله فى الظروف الموضوعية ، أو من خلالها ؛ فهو امتحان أو محك لاختبار مدى صدقه أو أصالته . ومن هنا فإن مقدرة الهدف على قهر المقاومة أو استخدامها ، وضبط المواد أو تدبيرها ، إنما هى بمثابة إظهار لبناء هذا الهدف وطابعه الخاص ؛ وذلك لأن الموضوع

المبدع فى النهاية - كما سبق لنا القول - إنما هو القصد نفسه ، بوصفه هدفاً شعورياً وفاعلية محققة ، على حد سواء . وما يميز كل عمل فنى إنما هو التكامل التام بين ما تعزله الفلسفة عادة تحت اسمى « الذات » و « الموضوع » (أو بعبارة أوضح : « الجهاز العضوى » و « البيئة ») . وتمازج هذا التكامل إنما هو معيار لمزله الجمالية . والواقع أننا لو نظرنا إلى عيب أى عمل ، لكان فى وسعنا دائماً أن نتقصاه فى خاتمة المطاف بالرجوع إلى ضرب من الإفراط فى جانب أو آخر ، مما يسىء إلى تكامل المادة والصورة ، ولا حاجة بنا إلى الدخول فى تفاصيل هذا النقد الخاص بنظرية « الإيهام » فى الفن ، فإن هذه النظرية تركز على نقض لوحدة العمل الفنى ، أو مخالفة لمبدأ التكامل نفسه ، ومعنى هذا أن نظرية « الإيهام » تنكر بصراحة ، أو تتجاهل بالفعل ، هذا التوحيد الذى يتم بين العمل من جهة ، وبين المادة الموضوعية والعملية البنائية من جهة أخرى ، فى حين أن هذا التوحيد هو جوهر الفن نفسه .

أما النظرية التى تقول بأن الفن لعب ، فهى شبيهة بالنظرية التى تقول : إنه حلم ، ولكنها تقترب أكثر (من تلك النظرية) من واقعية الخبرة الجمالية ؛ لأنها تعترف بضرورة الفعل ، أو القيام بعمل شىء ما ، وكثيراً ما يقال عن الأطفال : إنهم يصطنعون أسلوب الإيهام ، حينما يلعبون أو يلعبون . ولكن الأطفال الذين يلعبون هم على الأقل منهمكون فى أداء أفعال تخلع على تخيلاتهم مظهراً خارجياً ، فالفكرة والفعل فى لعبهم متزجان تماماً ، ولو أننا شئنا أن نميز عناصر القوة والضعف فى هذه النظرية ، لكان علينا أن نحكم عليها بالنظر إلى ذلك النظام التدرجى الذى يسم بطابعه أشكال اللعب ، وهنا نجد أن الهرة الصغيرة قد تلعب ببيكرة أو كرة ، واللعب فى هذه الحالة ليس بأكمله اتفاقاً أو جزافاً ، لأنه محكوم بالتنظيم البنائى للحيوان ، وإن كان ذلك - على الأرجح - لا يخضع لفعل غرض شعورى ، فإن الهرة الصغيرة تردد نفس الأفعال التى تستخدمها القطعة فى اقتناص فريستها ،

ولكن لعب الهرة الصغيرة - وإن كان له نظام خاص بوصفه نشاطاً متناغماً مع الحاجات البنائية للجهاز العضوى - ليس من شأنه أن يغير من الموضوع الذى تلعب به ، اللهم إلا من حيث وضعه المكافئ ، وهو مجرد تغيير عرضى (إن فى كثير أو فى قليل) فالبكرة ، أو الموضوع هو بمثابة المنبه أو المناسبة ، أو الذريعة - إن صح هذا التعبير - للقيام بممارسة حرة ممتعة لبعض أوجه النشاط ، ولكنه ليس مادة لهذا النشاط ، اللهم إلا بطريقة خارجية محضة . والمظاهر الأولى للعب عند الطفل لا تكاد تفرق عن مظاهره لدى الهرة الصغيرة ، بيد أن المشاهد حينما تنضج الخبرة أن ضروب النشاط تصبح محكمة أكثر فأكثر بالغاية التى يراد بلوغها ، ومن ثم فإن الغرض (أو القصد) يصبح بمثابة الخيط الذى يمتد على طول تتابع الأفعال ، محوياً إياها إلى سلسلة حقيقية ، أعنى مجرى خاصاً من النشاط له بداية محددة ، وحركة منتظمة نحو هدف ما ، وحينما يتحقق الاعتراف بالحاجة إلى النظام ، فإن اللعب لا يلبث أن يستحيل إلى مباريات (أو ألعاب منتظمة) إذ تصبح له «قواعده» . وثمة انتقال تدريجى آخر : فإن اللعب لا ينطوى فقط على تنظيم لضروب النشاط بتوجيهها نحو غاية أو هدف ، بل هو ينطوى أيضاً على تنظيم للمواد . وآية ذلك أن الطفل حين يلعب بقطع الخشب فإنه يبنى منزلاً أو قلعة ، وهو يصبح على وعى بمعنى دوافعه وأفعاله حينما يشهد التغير الذى تدخله على المواد الموضوعية ، وهنا تجيء الخبرات الماضية فتخلع معنى متزايداً باستمرار على ما قد تم صنعه أو أدائه . والقلعة أو الحصن الذى يراد بناؤه لا يتحكم فقط فى اختيار الأفعال المؤداة وتنظيمها ، وإنما هو يعبر أيضاً عن قيم الخبرة ذاتها ، حقاً إن العمل هنا بوصفه حدثاً مازال شيئاً مباشراً ، ولكن مضمونه قد أصبح يتكون من «وساطة» المواد الحاضرة التى تقوم على أفكار مستمدة من الخبرة الماضية .

وهذا الانتقال إنما هو الذى يحول اللعب إلى عمل ، ولكن بشرط

ألا نوحّد بين العمل من جهة وبين الكد أو الكدح من جهة أخرى ، والواقع أن من شأن أى نشاط أن يصبح عملاً حيناً يكون موجهاً بواسطة عملية تحقيق لنتيجة مادية محددة ، في حين أنه يصبح كدّاً أو كدحاً ، حيناً تصبح ضروب النشاط ثقيلة باهظة ، أو حيناً تكابد وتتحمل بوصفها مجرد وسائل للحصول على نتيجة ما ، ومن هنا فإنه ليس بدعاً أن يسمى نتاج النشاط الفني باسم العمل الفني ، وإذا كان ثمة صدق في نظرية اللعب في الفن ، فذلك هو تأكيدها للطابع الحر المطلق للخبرة الجمالية ، لا إشارتها إلى وجود كيفية غير منظمة موضوعياً في صميم النشاط . أما خطأ هذه النظرية فهو ينحصر في عجزها عن التحقق من أن الخبرة الجمالية تنطوي على عملية «إعادة بناء» محددة للمواد الموضوعية ؛ «إعادة بناء» تسم بطابعها كلاماً من فني الرقص والغناء . كما تسم بطابعها «الفنون التشكيلية» أيضاً ، فالرقص - مثلاً - يتضمن استخدام البدن وحركاته بطريقة خاصة تعدل من حالتها «الطبيعية» ، والفنان هنا إنما يهتم بتأدية حركات أو ممارسة ضروب من النشاط تكون ذات إشارة موضوعية محددة ، أعني أنه يحدث تأثيراً معيناً على المادة بحيث يحولها إلى وسيلة تعبير ، وهكذا يظل اللعب موقف تحرر من الخضوع لغاية مفروضة من قبل الضرورة الخارجية ، كما هو في الوقت نفسه معارض لكل كد أو كدح ، ولكنه يتحول إلى «عمل» من حيث إن النشاط الذي يقوم به مقيد بإنتاج حصيلة موضوعية (أو نتيجة موضوعية) ، وأى شخص أتيت له الفرصة لمراقبة قصد الطفل حين ينكب على اللعب ، لابد من أن يكون قد فطن إلى امتزاج عنصر اللعب بعنصر الحد عنده امتزاجاً تاماً .

أما الآراء الفلسفية المتضمنة في نظرية اللعب ، فهي تتمثل في التعارض الذي تقيمه هذه النظرية بين الحرية والضرورة ، أو بين التلقائية والنظام ، وهذا التعارض ، إنما يرتد إلى نفس الثنائية التي شاعت عدواها في نظرية «الإيهام» : ثنائية «الذات» و«الموضوع» ، والنغمة الضمنية التي تكمن

من وراء هذه النظرية هي الفكرة التي تذهب إلى أن الخبرة الجمالية هي عبارة عن انطلاق وتهرب من ضغط « الواقع » ، ومعنى هذا أن هذه النظرية تزعم أنه لا يمكن أن تقوم للحرية أدنى قائمة ، اللهم إلا إذا تحرر النشاط الشخصي من ضبط العوامل الموضوعية أو مراقبتها ، ولكن مجرد وجود العمل الفني إنما هو الدليل الساطع على أنه لا وجود لمثل هذا التعارض بين تلقائية الذات من جهة ، وبين النظام والقانون الموضوعين من جهة أخرى . وآية ذلك أن موقف اللعب في الفن ، إنما يستحيل إلى اهتمام بالعمل على تحويل المواد بحيث تخدم غرض خبرة متطورة ، ولاسيبيل إلى إشباع الرغبة والحاجة إلا من خلال مادة موضوعية ، وتبعاً لذلك فإن « موقف اللعب » هو أيضاً ضرب من الاهتمام بموضوع ما من الموضوعات .

وهناك صورة خاصة من صور النظرية القائلة بأن الفن لعب ، تنسب اللعب إلى وجود فيض من الطاقة في الجهاز العضوى يتطلب التصريف أو يبحث عن منفذ ، ولكن هذه الفكرة تتغاضى عن مسألة تتطلب الإجابة ، ألا وهي : كيف تقاس هذه الزيادة في الطاقة ؟ وما هو الأساس الذى نقرر بالاستناد إليه أن ثمة فائضاً ؟ ورد نظرية اللعب على هذا التساؤل أن الطاقة زائدة بالقياس إلى أوجه النشاط الضرورية بالنظر إلى حاجات أو مطالب البيئة التى لا بد من مواجهتها عملياً ، ولكننا لو نظرنا إلى الأطفال لوجدنا أنهم لا يشعرون بأى تعارض بين اللعب والعمل الضرورى . ومعنى هذا أن فكرة التباين أو التعارض بين الاثنين ، إنما هي وليدة الحياة البالغة التى ننظر فيها إلى بعض ضروب النشاط على أنها مسلية أو مروحة عن النفس ، نظراً لتعارضها مع العمل الذى تشيع فيه عدوى الاهتمام الكادح أو العناية المضنية . بيد أن تلقائية الفن ليست تلقائية تعارض مع أمر ما من الأمور ، وإنما هي تلقائية تشير إلى الاستغراق التام فى عملية ترقى أو تطور منتظم . وهذا الاستغراق هو ما يميز الخبرة الجمالية ، ولكنه مثل أعلى لكل خبرة ، وهذا

المثل الأعلى إنما يتحقق في نشاط الباحث العلمى والإخصائى الفنى حينما تستوعب رغبات الذات وحاجاتها الملحة استيعاباً تاماً في صميم الأشياء التى تحقق موضوعياً .

حقاً إن التعارض بين النشاط الحر من جهة ، والنشاط المفروض علينا من الخارج ، هو واقعة تجريبية ، ولكنه ناتج إلى حد كبير عن الظروف الخارجية ، بحيث إنه يمثل شيئاً ينبغى العمل على استبعاده ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً ، لا شيئاً ينبغى أن نبني منه صفة مميزة نعرف بها الفن ونحن لا ننكر أن هناك موضعاً في التجربة للجانب الهزلى ولعناصر اللهو أو التسلية : « فإن أفضل الناس ليستطيب بين الحين والآخر قليلاً من الهراء » . فضلاً عن أن بعض الأعمال الفنية الخارجة عن نطاق الملهاة كثيراً ما تكون مسلية ، ولكن هذه الوقائع لا تكفى في نظرنا لتعريف الفن بالرجوع إلى مفهوم اللهو أو التسلية . وجذور هذا التصور إنما تكمن في الفكرة التى تذهب إلى وجود تعارض أصلى راسخ بين الفرد والعالم (الذى عن طريقه يحيا الفرد ويترقى) ، بحيث إنه لا سبيل إلى بلوغ الحرية اللهم إلا عن طريق الفرار أو التهرب .

وليس من شك في أن هناك من الصراع بين حاجات الإنسان ورغباته من جهة ، وبين ظروف العالم من جهة أخرى ، ما يكفى لإعطاء نظرية « الهروب » جانباً من الأهمية ، ولعل هذا ما قصد إليه سينسر حينما قال عن الشعر : « إنه ليبدو في العالم بمثابة ذلك الفندق اللطيف الذى نلوذ به هرباً من الألم وضوضاء الحياة بما فيها من ضجر وإملاط » . ولكن القضية التى نحن بصددتها لا تنصب على هذه السمة التى تصدق بلا شك على كافة الفنون ، وإنما هى ترتبط بالطريقة التى يحقق بها الفن عملية التحرير أو الإطلاق . فالهم هنا أن نعرف ما إذا كان هذا الإطلاق يتم عن طريق التسكين أو تخفيف الألم أو عن طريق الإبدال أو التحول إلى عالم من الأشياء

يختلف اختلافاً جذرياً ، أوما إذا كان يتحقق عن طريق الكشف عما يستحيل إليه الوجود الواقعي بالفعل حينما يتم التعبير عن إمكانياته تعبيراً تاماً ، والظاهر أنه لما كان الفن إنتاجاً ، ولما كان هذا الإنتاج لا يحدث إلا من خلال مادة موضوعية لا بد من معالجتها وتنظيمها وفقاً لإمكانياتها الخاصة ، فإن كل هذه الحقائق لتبدو حاسمة في تأييدها للرأى الأخير . وما أصدق جيته حين يقول : « إن الفن هو مشكل قبل أن يكون جميلاً ، وذلك لأن الإنسان يضم في جنباته طبيعة مشكلة تبدى من خلال فعله ، بمجرد ما تتحقق لوجوده أسباب الأمن والطمأنينة . وحينما تمارس هذه الفاعلية المشكلة نشاطها فيما يوجد حولها ، بوحى من ذلك الوجدان الواحدى الفردى المستقل الذى لا يحفل ولا يأبه بكل ما هو غريب عنه ، فهناك لا بد لها - سواء أكانت وليدة توحش فظ أم حساسية مصقولة - أن تصبح كلاً حياً موحداً » ، أما هذا النشاط الحر المطلق من وجهة نظر الذات ، فإنه لا بد من أن يكون منسقاً منظماً من جانب المادة الموضوعية التى تخضع لعملية التحول أو التحويل .

ولما كان التباين (أو التعارض) يشتمل على جانب من البهجة أو السرور فإن من الصواب أن نقول: إننا نلتمس الإشباع عن طريق الانتقال من الأعمال الفنية إلى الأشياء الطبيعية ، كما نلتمس عن طريق التحول من الأشياء الطبيعية إلى الفن ، وقد نجد لذة حقيقية أحياناً في أن ننصرف عن الفن الجميل إلى الصناعة ، أو العلم ، أو السياسة ، أو الحياة العائلية ، وكما قال براوننج : « وإنك لتشهد فينوس التى تنشدها أينما أدرت وجهك .

لكى تتطلع هناك إلى تلك الفتاة الصغيرة التى تخوض فى الحدود الرقراق » وإن الجنود ليضيقون ذرعاً بالمحاربة ، كما أن الفلاسفة سرعان ما يتبرمون بالتفلسف ، والشاعر نفسه قد يجد بهجة كبرى فى أن يتقاسم مع أقرانه وجبة من الطعام . والخبرة التخيلية إنما تعطينا نموذجاً أكمل من كل ما قد تقدمه لنا

الخبرات الأخرى لما عسى أن تكون عليه الخبرة الحقيقية في صميم حركتها وبنائها . ولكننا مع ذلك نبحث أيضاً عن نكهة الصراع المكشوف ، ونريد أيضاً صدمة الظروف العنيفة القاسية ، هذا إلى أنه لولا تلك الظروف ، لما كان للفن « مادة » . وهذه الحقيقة الأخيرة هي في الواقع أكثر أهمية بالنسبة إلى النظرية الجمالية من أى تباين مزعوم أو أى تعارض نفترض وجوده ، بين اللعب والعمل ، أو بين التلقائية والضرورة ، أو بين الحرية والقانون . والواقع أن من شأن الفن أن يصهر في تجربة واحدة كلا من الضغط الواقع على الذات من جانب الظروف الضرورية ، وتلقائية الفردية مع ما يقترن بها من جدة^(١) .

وليست الفردية ذاتها في الأصل سوى مجرد قوة أو إمكانية ، وهي لا تتحقق إلا من خلال التفاعل مع الظروف المحيطة الموجودة في البيئة . والقدرات الفطرية التي تنطوى على عنصر فريد في نوعه ، إنما تتحول عبر عملية الاتصال أو التفاعل ، لكي تستحيل إلى ذات ، وفضلاً عن ذلك ، فإن طبيعة الذات لا تنكشف إلا من خلال المقاومات التي تتم مواجهتها ، ومعنى هذا أن تكوين الذات واتسامها بطابع الوعي أو الشعور، إنما يتحققان عبر التفاعل مع البيئة ، وليست فردية الفنان استثناء من هذه القاعدة ؛ فلو أن ضروب نشاطه بقيت مجرد لهو محض ، أو مجرد فاعليات تلقائية خالصة ، ولو لم يتحقق نوع من المواجهة بين ضروب النشاط الحر من جهة ، وبين المقاومة الصادرة عن الظروف الفعلية من جهة أخرى .

(١) إن أصرح تقرير فلسفي لما تنطوى عليه نظرية اللعب ، هو ذلك الذي نجده لدى شيلر في كتابه « رسائل في التربية الجمالية للإنسان » . وكان « كانت » قد وقف الحرية على الفعل الخلق المحكوم بالتصور العقل (الفائق للتجربة) للواجب . فجاء شيلر وأبرز الفكرة التي تذهب إلى أن اللعب والفن يشغلان مركزاً وسطاً أو مرحلة انتقالية بين مملكة الظواهر الضرورية ومملكة الحرية المتعالية لأنهما يربيان الإنسان ويحملانه على الاعتراف بمسئوليات الحرية وتحمل تبعاتها ، وآراء شيلر تمثل محاولة جريئة من جانب فنان للهروب من الثنائية الصارمة للفلسفة الكانتية ، مع البقاء في إطارها ..

لما تم إنتاج أى عمل فنى على الإطلاق ، والواقع أننا لو نظرنا إلى الإنتاج الفنى ابتداء من ظهور أول دافع إلى الرسم لدى طفل صغير حتى أعظم ضروب الإبداع الفنى لدى رمبرانت ، لوجدنا أن الذات إنما تخلق حين تخلق الموضوعات ، وأن هذا الخلق أو الإبداع إنما يتطلب التكيف الإيجابى مع المواد الخارجية ، بما فى ذلك تعديل الذات نفسها بحيث تصبح قادرة على الانتفاع بالضرورات الخارجية والتغلب عليها عن هذا الطريق نفسه ، بأن تدبجها فى رؤية فردية وتعبير فردى .

ولسنا نرى - من وجهة النظر الفلسفية - أى سبيل لحل النزاع المستمر فى مضمار النظريات الفنية والنقد الفنى بين « الكلاسيكى » و « الرومانتيكى » اللهم إلا بأن نقول: إنهما يمثلان ميلين أو اتجاهين يسمان بطابعهما كل عمل فنى أصيل ، وما يسمى باسم « الكلاسيكى » إنما يشير إلى النظام الموضوعى والعلاقات المتجسمة فى أى عمل فنى ، فى حين أن ما يسمى باسم « الرومانتيكى » إنما يشير إلى الحدة والتلقائية اللتين تصدران عن الفردية ، والمشاهد فى الحقب المختلفة ، ولدى الفنانين المختلفين ، أن هذا الاتجاه أو ذاك قد يكون هو الميل الغالب الذى يتم المضى فيه إلى نهايته ، وحينما يكون ثمة رجحان حاسم يسبب فقدان الاتزان فى هذا الجانب أو ذاك ، فإن العمل الفنى لابد من أن يجيء فاشلاً ؛ وهنا يصبح « الكلاسيكى » ميتاً ، رتيباً ، مصطنعاً ، بينما يصبح « الرومانتيكى » وهماً شاذاً ، غريب الأطوار ، وأما الرومانتيكى الأصيل فإنه سرعان ما يصبح - فى حينه - عنصراً معتمداً يعترف به كمركب أو مقوم من مقومات الخبرة ، بحيث إنه قد يصح أن نقول: إن ثمة جانباً من الصواب فى رأى الذى يذهب إلى أن الكلاسيكى لا يخرج عن كونه فى النهاية مجرد إشارة إلى أن العمل الفنى قد أصبح معتمداً معترفاً به .

وما يميز الفن الرومانتيكى إنما هو النزوع نحو الغريب ، وغير المألوف ،

أو الرغبة فيما هو ناء أو قصى في المكان والزمان ، ومع ذلك فإن الفرار من البيئة المألوفة إلى بيئة أخرى غريبة كبيراً ما يكون وسيلة لتوسيع الخبرة اللاحقة ، نظراً لأن من شأن جولات الفن أن تخلق ضروراً جديدة من الحساسية التي تجيء فتمتص - في حينه - ما كان غريباً أو أجنبياً ، لكي تمنحه حقوق الجنسية ، في نطاق التجربة المباشرة . ولئن كان دلاکروا المصور قد وضع الرومانتيكية في غير موضعها ، إلا أنه قد كان - على أقل تقدير - مبشراً بالفنانين الذين ظهروا في الجيلين اللاحقين له ، أولئك الفنانون الذين جعلوا من المشاهد الغريبة جزءاً من صميم المادة المشتركة للتصوير ، والذين لم تثر لوحاتهم - نظراً لتكيف صورتها مع موضوعها بشكل أدق مما كانت الحال لدى دلاکروا - أى إحساس بوجود عنصر غريب يبدو نائياً أو خارجاً عن المجال الطبيعي للخبرة ، وإن السيوالتر سكوت ليعد عادة أديباً رومانتيكياً ، ولكننا لوعدنا إلى العصر الذي عاشر فيه نفسه ، لوجدنا أن وليام هازلت - الذي فضح أو ندد بقسوة بآرائه السياسية الرجعية - يقول عن إحدى رواياته : « إننا لوعدنا التهقري قرناً واحداً من الزمان ، وعمدنا إلى وضع المشهد بأكمله في مكان قصي همجي ، لبدا لنا كل شيء جديداً مذهلاً في الحقبة الحالية المتقدمة » فإذا أضفنا هذه العبارة التي وضعنا تحتها خطأ ، إلى العبارة الأخرى التي يقول فيها : « إن كل شيء ليبدو جديداً يانعاً كما لو كان قد انبثق لتوه من بين أحضان الطبيعة » ، تبين لنا أن ثمة موضعاً (أو إمكانية) لإدماج الأشياء الرومانتيكية الغريبة في صميم معنى البيئة الراهنة (أو الحاضرة) . والواقع أنه لما كانت الخبرة الحالية بطبيعتها خبرة « تخيلية » ، فإن ما يحدد درجة « الشدة » التي يمكن الارتفاع بالعنصر التخيلي إلى مستواها - دون أن يصبح خارجاً عن المؤلف ، أو زائداً عن الحد *oultre* أو وهماً صرفاً - إنما يتحدد بالعمل وحده ، لا بمقتضى قواعد أولية *à priori* تفرضها كلاسيكية مزعومة . ولقد كان شارلز لام

— فيما قال هازلت — : « يبغض الوجوه الجديدة ، وينفر من الكتب الجديدة ، ويكره الأبنية الجديدة ، ويستهن العادات الجديدة » كما كان « يتمسك بكل ما هو غامض مبهم ، ويتعلق بكل ما هو ناء قصي » . هذا إلى أن لام نفسه يقول بصريح العبارة : « إننى لا أستطيع أن أجعل الأزمنة الحاضرة واقعية حقاً بالنسبة لى » ومع ذلك فإننا نجد باتر Pater الذى يورد هذه الكلمات يقرر أن لام كان يشعر فعلاً بشاعرية الأشياء القديمة ولكن « بوصفها حية باقية كجزء من صميم الحياة الحاضرة ، أو باعتبارها مختلفة كل الاختلاف عن شاعرية الأشياء المنصرمة القديمة أو العتيقة » .

فإذا نظرنا الآن إلى النظريتين اللتين نقدناهما فيما سلف (بالإضافة إلى نظرية التعبير الذاتى التى سبق لنا نقدها فى الفصل الخاص بفعل التعبير) ، وجدنا أن السبب فى حرصنا على مناقشتها هو أنهما تمثلان نموذجاً لتلك الفلسفات التى تعتمد على عزل « الفرد » أو « الذات » : فالأولى منهما تتخير المواد التى هى فى صميمها ذاتية خاصة ، وذلك كالحلم مثلاً. فى حين أن الثانية منهما تقتصر على النظر إلى ضروب النشاط التى هى بطبيعتها فردية محضة . وهاتان النظريتان حديثتان نسبياً وهما تقابلان التأكيد البالغ للعنصر الفردى الذاتى فى الفلسفة الحديثة ، أما النظرية الفنية التى كان لها شأن كبير خلال عصور تاريخية طويلة ، والتى ما زالت حتى اليوم محصنة تحصيناً قوياً لدرجة أن كثيراً من النقاد ليعدون « الفردية » مجرد بدعة مستحدثة أو تجديد غير مشروع فى الفن ، فتلك هى النظرية التى مضت فى الاتجاه المضاد تماماً . وقد اعتبرت هذه النظرية « الفرد » مجرد قناة أو مسلك تمر عبره المواد الموضوعية ، بحيث إنه كلما كانت هذه القناة (أو الواسطة) أكثر شفافية ، كانت أفضل . وهكذا اعتبرت هذه النظرية القديمة « الفن » مجرد تمثيل أو محاكاة ، وأن أنصار هذه النظرية ليهيئون بأرسطو ، على اعتبار أنه يمثل السلطة المعتمدة فى هذا الصدد ، ولكن أى طالب فلسفة يعلم تمام العلم أن

أرسطو كان يعنى شيئاً مختلفاً تمام الاختلاف عن محاكاة الأشياء والمشاهد الجزئية ، أعنى أنه لم يقل بالتمثيل « الواقعى » بالمعنى الذى نفهمه فى وقتنا الحاضر .

والواقع أن « الكلى » - فى نظر أرسطو - هو من الناحية الميتافيزيقية أكثر واقعية من « الجزئى » . وبيت القصيد فى نظريته هو - على أقل تقدير - ما يوحى به السبب الذى يقدمه لاعتبار الشعر أكثر اتصافاً بالطابع الفلسفى من التاريخ ؛ فهو يقول إنه : « ليس من شأن الشاعر أن يخبرنا بما قد يحدث ، بل إن عليه أن ينبئنا بذلك النوع من الأشياء التى يمكن حدوثها ، أعنى أنه يحدثنا عن الممكن ، سواء أكان ضرورياً أم محتملاً » . . . ومعنى هذا أن الشعر يحدثنا - بالأحرى - عن الكليات ، فى حين أن التاريخ يحدثنا عن الجزئيات .

ولما كان أحد لا يستطيع أن ينكر أن الفن إنما ينصب على الممكن ، فإن تفسير أرسطو له (أى للممكن) بوصفه منصبا على الضرورى أو المحتمل هو فى حاجة إلى صياغة جديدة بعبارات المذهب الأرسططالى نفسه . والحق أن أرسطو يعتبر الأشياء ضرورية أو محتملة حين تتجلى على شكل أجناس أو أنواع لا على شكل جزئيات ، وهناك أنواع هى بمقتضى طبيعتها الخاصة ضرورية وأزلية أبدية ، فى حين أن هناك أنواعاً أخرى هى احتمالية فقط . والأنواع الأولى هى دائماً على ما هى عليه ، فى حين أن الثانية ليست كما هى إلا فى العادة ، أو فى الغالب ، أو بصفة عامة . ولكن كلا النوعين « كلى » ، نظراً لأنه هو ما هو ، بمقتضى ماهية ميتافيزيقية باطنة فى صميم طبيعته ، وهكذا نجد أرسطو يكمل العبارة التى أوردناها منذ حين بأن يقول : « إن الكلى هو ذلك النوع من الأشياء التى يلزم بالضرورة أويحتمل على سبيل ترجيع أن يفعلها أو يقولها شخص ذو خلق أو طابع خاص ، وهذا هو ما يستهدفه الشعر . وإن كان الشعر يخلع على

الأشخاص أسماء أعلام ، والجزئى - على سبيل المثال - هو ما فعله أليبيادس
أو ما عاناه ؟

ولو أننا أنعمنا النظر الآن إلى لفظ «خلق» أو «طابع» Character لوجدنا أن هذا اللفظ قد يترك في نفس القارئ المحدث تأثيراً خاطئاً تماماً .
حقاً إن القارئ قد يوافق على القول بأن الأفعال والأقوال المنسوبة إلى شخصية ما ، في رواية ، أو دراما ، أو قصيدة ، ينبغي أن تصدر بالضرورة .
أوعلى سبيل الاحتمال ، عن خلق ذلك الفرد ، ولكنه يعتبر «الخلق» طابعاً
فردياً في صميمه ، في حين أن «الخلق» في العبارة السابقة إنما يعنى الماهية
أو الطبيعة الكلية . فالدلالة الجمالية - في نظر أرسطو - لتصوير ماكبيث ،
أو بندنيس Pendennis أو فيلكس هولت ، إنما تتمثل في الوفاء للطبيعة
الكامنة في فئة ما أو جنس ما . وأما في نظر القارئ المحدث ، فإن هذه
الدلالة إنما تعنى الوفاء للفرد الذى تعرض حياته الشخصية ، بحيث إن الأشياء
التي تعمل ، أو تعاني أو تقال ، لا بد من أن تحيى متتمية إليه ، موسومة
بطابعه ، معبرة عن فرديته الأصلية التي هي نسيج وحدها . ولاشك أن
الفارق بين التصويرين إنما هو فارق أساسى جذرى .

ولو شئنا أن نلخص تأثير أرسطو في الأفكار اللاحقة في الفن ، لكان
في وسعنا أن نجتزئ بنص قصير نورده نقلاً عن بعض محاضرات السير
جوشوارينولدز ، وهنا نجد هذا المصور الإنجليزى المشهور يتحدث عن
فن التصوير فيقول: إن مهمته تنحصر في «عرض الأشكال العامة للأشياء»
نظراً لأن «كل فئة من الموضوعات تنطوى على فكرة واحدة مشتركة أو
شكل أساسى مشترك ، هو بمثابة العنصر المحرد للأشكال الفردية العديدة
التي تندرج تحت تلك الفئة» ، وهذه الصورة العامة التي هي موجودة
من قبل في الطبيعة ، إن لم نقل بأنها هي بالفعل الطبيعة نفسها ، حينما تكون
الطبيعة مخلصه لنفسها ، إنما «تنتقل» أو «تحاكي» في الفن ، هذا إلى أن «فكرة
الجمال في كل جنس من الأشياء إنما هي فكرة ثابتة لا تقبل التغير» .

ولو أننا نظرنا إلى لوحات السير جوشوارينولدز ، لوجدنا أن ما فيها من ضعف نسبي إنما يرجع إلى عيوب في قدرته الفنية الخاصة ، لا إلى اعتناق للنظرية التي شرحها . وكم من أشخاص آمنوا بهذه النظرية ذاتها ، سواء في الفن التشكيلي أو في الفنون الأدبية، ولكنهم مع ذلك قد استطاعوا أن يسموا بأنفسهم فوق مستواها . والواقع أن في وسعنا أن نقول: إن هذه النظرية - إلى حد ما - إنما هي مجرد انعكاس للحالة الفعلية التي كانت عليها الأعمال الفنية خلال فترة طويلة من الزمن ، نظراً لأنها كانت تبحث دائماً عن النموذج المثالي : typical ، كما كانت تحرص على تجنب كل ما قد يعد عرضياً أو حادثاً (ممكناً) ، ولا يعكس لنا انتشار هذه النظرية في القرن الثامن عشر القوانين التي كانت سارية في فن ذلك العصر فحسب (فيما عدا فن التصوير في فرنسا خلال الفترة المبكرة من ذلك القرن)، بل هو يعكس لنا أيضاً حالة الاستنكار العام التي كان يلقاها كل من فن الباروك والفن القوطي (١) .

بيد أن المسألة التي نحن بصدددها هنا هي مسألة ذات صبغة عامة ؛ فليس في الإمكان التخلص من الإشكال بمجرد الإشارة إلى أن الفن الحديث - بشتى أنواعه - قد أصبح يميل إلى البحث والتعبير عن السمات الفردية المتمايزة للموضوعات والمشاهد ، كما أنه لا يمكن الفصل في المسألة عن طريق الزعم ipse dixit بأن كل هذه المظاهر الفنية التي تكشف عنها الروح الحديثة إن هي إلا تحولات مقصودة عن الفن الحقيقي ، يمكن تفسيرها بالرجوع إلى الرغبة في التجديد لمجرد التجديد ، مع ما يقترن بهذه الحدة من شهرة . والواقع أنه - كما رأينا من قبل - كلما كان العمل الفني أكثر تجسماً لما في الخبرات من عناصر مشتركة بين أفراد كثيرين ، كان بالتالي

(١) قد يكون من الطريف في هذا الصدد أن نشير إلى أن الأستاذ الطيب بركلي حينما كان يريد أن يستهجن أى شيء - إن في مضمار الرأي والعمل ، أو في مضمار الفن ، نظراً لما فيه من إسراف أو مغالاة أو من وهم وغرابة - فإنه كان يقول عنه: إنه « قوطى » !

أقوى تعبيراً . وليس من شك في أن العجز عن إدخال « الضبط » الذى تمارسه المادة الموضوعية في الاعتبار ، إنما هو الأساس الذى يستند إليه النقد الموجه إلى النظريات الذاتية التى عمدنا إلى مناقشتها منذ حين ، وإذن فإن المشكلة — بالنسبة إلى التفكير الفلسفى — ليست مشكلة وجود هذه المواد الموضوعية أو عدم وجودها ، بل هى مشكلة طبيعة تلك المواد ، والطريقة التى تعمل بمقتضاها على تطوير أو توسيع حركة الخبرة الجمالية . وليس ثمة موضع على الإطلاق للفصل بين مسألة طبيعة المادة الموضوعية التى تدخل في تركيب العمل الفنى من جهة ، وبين الطريقة التى تعمل بمقتضاها من جهة أخرى . والحق أن الطريقة التى تدخل بمقتضاها مادة الخبرات الأخرى في الخبرة الجمالية، إنما هى بعينها طبيعة تلك المادة بالنسبة إلى الفن . بيد أنه قد يكون من الممكن في هذا الصدد أن نكشف عما ينطوى عليه لفظا « عام » و « مشترك » من لبس أو غموض . فهذان اللفطان يعنيان — مثلا — في نظر أرسطو أو السير جوشوا معنى آخر غير ذلك الذى قد يرد بشكل طبيعى إلى ذهن القارئ المعاصر ؛ فهما في نظر أرسطو والسير جوشوا يشيران إلى جنس أو نوع من الموضوعات ، فضلا عن أن النوع الذى يشيران إليه إنما هو نوع موجود من ذى قبل يحكم تكوين الطبيعة ذاتها . وأما في نظر القارئ العادى (البريء من كل ميتافيزيقا ضمنية) ، فإن لهذين اللفظين معنى أبسط يظهر فيه الطابع التجريبى بشكل أوضح ؛ ذلك أن « المشترك » common إنما هو ما يتوافر في خبرة عدد من الأشخاص ، بحيث إن أى شيء يشارك فيه عدد من الأشخاص لابد لهذا السبب عينه من أن يكون عاماً مشتركاً ، وكلما كان هذا الشيء أكثر تأصلاً في ضروب النشاط الفاعل والقابل التى تكون الخبرة ، كان أكثر عمومية وأوسع شمولاً . والواقع أننا نعيش في عالم واحد بعينه ، وهذا المظهر المعين من الطبيعة، إنما هو حقيقة مشتركة بيننا جميعاً .

وهناك دوافع وحاجات هي في صميمها مشتركة بين البشر قاطبة . وليس « الكلى » شيئاً سابقاً من الناحية الميتافيزيقية على كل خبرة ، بل هو عبارة عن الطريقة التي تعمل على نحوها الأشياء في التجربة بوصفها رباط اتحاد يجمع بين الأحداث ، والمشاهد الجزئية . ويمكن القول بأن أى شيء موجود في الطبيعة ، أو في مضمار العلاقات الإنسانية إنما هو بالقوة « مشترك » في حين أن كونه مشتركاً بالفعل أم غير مشترك إنما يتوقف على بعض الظروف المتنوعة ، وبصفة خاصة ، على تلك الظروف التي تؤثر في عمليات الاتصال أو المخالطة .

والحق أن الكيفيات والقيم لا تصبح « مشتركة » في خبرة جماعة من البشر ، إلا عن طريق ضروب النشاط المشتركة ، واللغة ، وشتى وسائل الاتصال . ولكن الفن هو أشد وسائل الاتصال الموجودة قوة وفاعلية . ولهذا السبب فإن وجود العوامل المشتركة أو العامة في الخبرة الواعية إن هو إلا مجرد أثر من آثار الفن . وأى شيء موجود في هذا العالم ، مهما بدا لنا فردياً أو منعزلاً في صميم وجوده ، إنما هو (كما سبق لنا القول) عام أو مشترك بالقوة ؛ لأنه بحكم كونه جزءاً من البيئة ، يقبل التفاعل مع أى مخلوق حى كائناً ما كان ، ولكنه يصبح حصيلة شعورية « مشتركة » متقاسمة عن طريق الأعمال الفنية أكثر مما يصبح كذلك عن طريق أية وسيلة أخرى ، وفضلاً عن ذلك فإن الفكرة التي تذهب إلى أن ما يكون « العالم » هو وجود أنواع ثابتة من الأشياء قد انهدمت تماماً على أثر تقدم العلوم الفيزيائية والبيولوجية . ولم تكن هذه الفكرة سوى مجرد نتاج لبعض الظروف الحضارية التي أثرت في حالة المعرفة والتنظيم الاجتماعي ، فأدت إلى الخط من قيمة الفرد في مضمار السياسة ، كما أفضت إلى التقليل من أهميته في مضمار الفن والفلسفة على السواء .

أما بخصوص الطريقة التي تنفذ بها المادة الكامنة المشتركة إلى الفن ،

فتلك مسألة قد تعرضنا لها فيما سبق بمناسبة الحديث عن موضوعات أخرى ، خصوصاً عند حديثنا عن طبيعة الموضوع التعبيري . وعند تعرضنا أيضاً لدراسة موضوع «الواسطة» . والواقع أن الواسطة - من حيث هي متميزة عن المادة الغفل - إنما هي دائماً ضرب من اللغة ، وبالتالي طريقة في التعبير أو التواصل . وليست الأصباغ اللونية ، والرخام ، والبرونز ، والأصوات ، من تلقاء نفسها وسائط ، بل هي إنما تدخل في تكوين «الواسطة» عندما تتفاعل مع ذهن الفرد ومهارته . وقد نكون في بعض الأحيان بإزاء لوحة نشعر بما فيها من طلاء أو صبغة لونية ، وفي هذه الحالة تكون الوسائل المادية متطفلة دخيلة ؛ إذ أنها لم تمتص أو تستوعب بحيث تتحد مع ما يريد الفنان أن يقدمه لنا ، وبالتالي فإنها تظل عاجزة عن أن تنقلنا بطريقة واضحة جليلة إلى نسيج الموضوع نفسه ، سواء أكان قماشاً ، أم جسداً بشرياً ، أم سماء ، أم أى شيء آخر كائناً ما كان . وحتى كبار الفنانين أنفسهم قد لا ينجحون دائماً في الوصول إلى مثل هذا الاتحاد التام . كما هو الشأن بالنسبة إلى سيزان مثلاً . ومن جهة أخرى ، هناك فنانون أقل شأنًا قد لا نشعر في أعمالهم الفنية بالوسائط المادية المستخدمة ، ولكن لما كانت المادة الناقصة إنما توفرها لنا في العادة تلك المعاني البشرية التي تتفاعل معها ، فإن من شأن مثل هذا العمل أن يظل تافهاً من حيث قوة تعبيره .

وكل هذه الحقائق التي أسلفنا ذكرها، إنما هي الدليل الساطع على أن واسطة التعبير في الفن ليست موضوعية ولا ذاتية ، وإنما هي مادة لخبرة جديدة قد تحقق فيها التأزر بين «الذاتي» و«الموضوعي» بحيث لم يعد لأي واحد منهما وجود مستقل قائم بذاته . وإذا كان ثمة عيب حاسم في نظرية التمثيل ، فذلك هو اقتصارها على التوحيد بين مادة العمل الفني من جهة وبين ما هو موضوعي من جهة أخرى . . فهذه النظرية تغض الطرف عن حقيقة هامة ألا وهي أن المادة الموضوعية لا تصبح مادة فن إلا حين

تعدل وتتحوّل عن طريق دخولها في علاقات فعل وانفعال يحياها شخص فردى ، بكل ماله من خصائص مزاجية ، وطريقة خاصة في الرؤية ، وخبرة ذاتية فريدة في نوعها . وحتى لو افترضنا أن هناك أنواعاً ثابتة خاصة من الموجودات (مع العلم بأنه ليس هناك بالفعل مثل هذه الأنواع) ، يكون من شأن جميع الجزئيات أن تخضع لها ، فستظل الحقيقة تشهد مع ذلك بأن هذه الأنواع لا يمكن أن تكون مادة للفن ، بل إنها لن تكون - على أحسن تقدير - سوى مجرد عناصر قد تصلح للعمل الفني . ولكنها لن تصبح مادة لعمل فني إلا بعد أن يكون قد تم تغييرها عن طريق مزجها بمواد أخرى تكون قد أدمجت في باطن مخلوق حي فردى . ولما كانت المواد الطبيعية المستخدمة في إنتاج أى عمل فني لا يمكن أن تعد في ذاتها « أو من تلقاء نفسها » واسطة أو وسائط ، فإنه لا يمكن وضع قواعد أولية *à priori* تحدد استعمالها الخاص ، وإنما تعين حدود الإمكانيات الجمالية بطريقة تجريبية فقط ، وذلك بالنظر إلى ما يصنعه منها الفنانون أنفسهم في مضمار الممارسة العملية . وهنا نلتقي بدليل آخر على أن واسطة التعبير ليست ذاتية ولا موضوعية ، وإنما هي خبرة يندمج فيها كلا العنصرين بحيث يتكون من اندماجهما أوتكاملهما موضوع جديد .

والدعامة الفلسفية التي تستند إليها النظرية التمثيلية مجبرة بالضرورة على إغفال هذه الجدة الكيفية التي يتميز بها كل عمل فني أصيل . وهذا الإغفال أو الإهمال إنما هو نتيجة منطقية ترتب على الإنكار الضمني للدور الباطني (الخاص) الذي تقوم به الفردية في مادة العمل الفني . والحق أن نظرية الواقع Reality التي تعرف « الواقعي » بالالتجاء إلى مفاهيم « الأنواع الثابتة » لا بد من أن تجد نفسها مضطرة إلى اعتبار كل عناصر الجدة مجرد عناصر عرضية لا يعتد بها من الناحية الجمالية ، حتى ولو كانت ضرورية لا ممدى عنها من الناحية العملية . هذا إلى أن المذاهب الفلسفية التي اتسمت

بطابع التحيز لفكرة « الطبائع الكلية » أو « النماذج الخلقية » Characters قد نظرت دائماً إلى « الأزلى » أو « اللامتغير » على أنه هو وحده « الواقعي » . ومع ذلك فإن أى عمل فنى أصيل لم يكن فى يوم من الأيام مجرد تكرار أو ترديد لأى شئ سبق أن وجد من قبل . حقاً إن ثمة أعمالاً تميل إلى أن تكون مجرد تأليفات « أو أخلاط » لعناصر قد اختبرت من أعمال سابقة . ولكن مثل هذه الأعمال ليست فى الحقيقة أعمالاً جمالية ، بقدر ما هى أكاديمية ، أعنى آلية أو ميكانيكية . وليس النقاد وحدهم هم الذين انخدعوا بالسحر المصطنع أو الوهم المتسلط على الأفكار : لفكرة « الثابت » أو مفهوم « اللامتغير » ، بل لقد شاركهم فى ذلك أيضاً مؤرخو الفن . ومن ثم فقد مال هؤلاء المؤرخون إلى تفسير الأعمال الفنية لكل عصر من العصور على أنها مجرد تأليفات للأعمال الفنية التى حققها السابقون ، مع الاعتراف بالحدة فقط حينما ظهر « طراز » جديد ، وإن كان هذا الاعتراف نفسه قد جاء دائماً على مضض . بيد أن تداخل القديم والحديد ، وامتزاجهما التام فى العمل الفنى ، إنما هو تحد آخر من جانب الفن ضد الفكر الفلسفى . وهو يقدم لنا دليلاً هادياً يرشدنا إلى طبيعة الأشياء ، وإن كنا هنا يزاء دليل قلما حرصت المذاهب الفلسفية على اقتفاء خطاه .

والملاحظ أن الإحساس بتزايد الفهم ، أو بالتعقل العميق لموضوعات الطبيعة والإنسان ، نتيجة للخبرة الجمالية ، قد قاد الباحثين من الفلاسفة إلى اعتبار الفن ضرباً من المعرفة . كما أدى بالفنانين أنفسهم — وعلى الأخص الشعراء منهم — إلى النظر إلى الفن على أنه ضرب من الوحي ، أو الكشف عن الطبيعة الباطنة للأشياء . مما لا سبيل إلى الحصول عليه عن أى طريق آخر . وقد كان من آثار ذلك أن اعتبر الفن نوعاً من المعرفة الراقية ، فأصبح ينظر إليه لا على أنه يفوق معرفة الحياة العادية فحسب ، بل ومعرفة العلم نفسه أيضاً . والرأى الذى يذهب إلى أن الفن صورة من صور المعرفة (وإن لم تكن

أسمى من المعرفة العلمية) متضمن في عبارة أرسطو القائلة بأن الشعر أشد اتصافاً بالطابع الفلسفى من التاريخ . وقد عبر الكثير من الفلاسفة بصراحة عن هذا رأى عينه ، ولكننا لو وضعنا عبارات هؤلاء الفلاسفة جنباً إلى جنب لرأينا أن فيها ما قد يوحي بأن أصحابها قد عدموا كل خبرة حمالية ، أو أنهم قد وقعوا تحت تأثير بعض الآراء المسبقة عند تفسيرهم لتلك الخبرة . وآية ذلك أننا لا نكاد نصدق أن تكون تلك المعرفة المزعومة هي في الآن نفسه معرفة بالأجناس الثابتة ، كما هو الشأن لدى أرسطو ؛ وبالمثل الأفلاطونية ، كما هو الشأن لدى شوبنهاور ؛ وبالبناء العقلى للكون ، كما هي الحال لدى هيغل ؛ وبالحالات الذهنية ، كما هي الحال لدى كروتشة ؛ وبالإحساسات مع ما يقترن بها من صور ارتباطية ، كما هو الشأن لدى المدرسة الحسية ؛ مع الاختصار هنا على ذكر القليل من النماذج الفلسفية البارزة . ولو أننا نظرنا إلى هذه الكثرة الهائلة من التصورات المتعارضة التى أتينا على ذكرها ، لرأينا أن هؤلاء الفلاسفة كانوا أحرص على أن يقحموا على الخبرة الجمالية تطوراً جديلاً لبعض المفاهيم التى صاغوها دون أدنى اعتبار للفن منهم ، على أن يدعوا تلك الخبرة تنطق هي نفسها بلسان حالها .

بيد أنه مازال علينا — مع ذلك — أن نحاول تفسير ما يقترن بالخبرة الجمالية من إحساس بالكشف (أو الوحي) ، ومن تعقل قوى زائد للعالم . وإن الأعمال الفنية نفسها تثبت لنا أن المعرفة تنفذ بشكل باطنى عميق إلى صميم عملية إنتاج العمل الفنى . ولو أننا نظرنا إلى المسألة من الناحية النظرية لوجدنا أن هذه النتيجة تترتب بالضرورة على الدور الذى يضطلع به الذهن . والمعانى المدخرة من الخبرات السابقة التى هي مندجة بطريقة فعالة في كل من الإنتاج والإدراك الجماليين . وهناك فنانون قد تأثروا تأثراً حاسماً في أعمالهم الفنية بالعلم الذى كان سائداً في عصرهم . كما هو الشأن بالنسبة إلى لو كرتيوس ودانتى ، وملتون ، وشلى ، وليوناردو ، وديرر Dürer في تكويناته

الكبرى (ولو أن هذا التأثير لم يكن في صالح هذين الفنانين الأخيرين) . ولكن الفرق شاسع بين تحول المعرفة الذى يتم فى العيان الخيالى والانفعالى ، وفى التعبير من خلال الاتحاد بالمواد الحسية من جهة ، وبين المعرفة « بمعناها الدقيق » من جهة أخرى . وقد أعلن وردزورث أن « الشعر هو من المعرفة بمثابة النفس الذى يشيع فيها الحياة ، والروح الرقيقة التى تخلع عليها اللطافة . فهو التعبير الحاسى المنفعل الذى يحدد سمات كل علم » . أما شلى فإنه يقول : « إن الشعر هو فى آن واحد مركز كل معرفة ومحيطها ، فهو تلك الحقيقة التى تشتمل على كل علم ، والتى لا بد من أن يرد إليها كل علم » .

يبد أن هؤلاء إنما كانوا شعراء ، فليس بدعاً أن نراهم يتكلمون بطريقة خيالية . ولا شك أن « النفس » و « الروح الأسمى » للمعرفة، إنما هى بعيدة كل البعد عن أن تكون معرفة بالمعنى الحرفى الدقيق لهذه الكلمة . ويمضى ورد زوورث فى حديثه فيقول : « إن الشعر ينقل الإحساس إلى موضوعات العلم » . وكذلك يستطرد شلى فيقول : إن « الشعر يوقظ الذهن ويوسعه ، لكى يجعل منه إناء مستقبلاً للآلاف من التأليفات الفكرية غير المفهومة » . وليس فى وسعنا أن ننسب إلى هذه الملاحظات أى نزوع نحو تعريف الخبرة الجألية بأنها ضرب من المعرفة . وإنما الذى تشير إليه هذه العبارات — فى رأينا — هو التحول الذى يطرأ على المعرفة فى كل من إنتاج الأعمال الفنية وتذوقها ؛ إذ أن المعرفة تصبح هنا شيئاً أكثر من مجرد معرفة نظراً لأنها تمتزج بعناصر « غير — عقلية » لكى تكون خبرة ذات بال من حيث هى خبرة . وقد سبق لنا من وقت إلى آخر أن عرضنا تصوراً خاصاً للمعرفة بوصفها « أداتية » instrumental . وعلى الرغم من أن النقاد قد نسبوا معانى غريبة إلى هذا التصور ، إلا أن مضمونه الفعلى بسيط ؛ فإنه يعنى أن المعرفة أداة لإثراء الخبرة المباشرة عن طريق عملية الضبط أو المراقبة التى تتحكم بها فى الفعل الذى تمارسه . ولسنا نريد أن نجارى الفلاسفة الذين

سبق لنا تقديمهم، فنقرض هذا التأويل بطريقة تعسفية على الأفكار التي قدمها لنا كل من وردزورث وشلي ، ولكننا نظن أن فكرة مماثلة لتلك التي أتينا على ذكرها قد تترجم عن مقصدهما بطريقة طبيعية جداً .

حقاً إن مشاهد الحياة المعقدة لتصبح أوضح وأقرب إلى الفهم في الخبرة الجمالية . ولكن لا كما يوضح التفكير أو العلم الأشياء بأن يحيلها إلى أشكال تصورية (أوصيغ عقلية) ، بل إنما تجيء الخبرة الجمالية فتبرز معاني الأشياء بوصفها مادة لتجربة موضحة ، متماسكة ، متسقة ، مكثفة ، أعني تجربة «مفعمة بالانفعال والتحمس» impassioned والعيب الذي تنطوي عليه - في رأينا - تلك النظريات التمثيلية والعرفانية في تفسير الظاهرة الجمالية، هو أنها تعزل خيطاً من خيوط الخبرة الشاملة - مثلها في ذلك كمثل نظريات اللعب والإيهام - في حين أن هذا الخيط لا يمكن أن يكون على ما هو عليه إلا بالنظر إلى النموذج الكلي الذي يسهم فيه ويتمزج به . فهذه النظريات إنما تأخذ عنصراً واحداً من عناصر الخبرة الجمالية ، لكي تجعل منه الحقيقة الكلية الشاملة . ومثل هذه النظريات لا تخرج عن أحد أمرين : فإما أنها تشير إلى توقف الخبرة الجمالية لدى أولئك الذين يعتقدونها - وفي هذه الحالة يكون هذا التوقف مصحوباً ببعض الهواجس الخفية أو أحلام اليقظة المؤثرة - وإما أنها شاهد على نسيان أصحابها لطبيعة الخبرة الفعلية لمصلحة تأييد تصورات فلسفية سابقة التزم بها هؤلاء من قبل .

وثمة نموذج ثالث عام من النظريات الجمالية ، وهو ذلك الذي يمزج فكرة «الهروب» المتضمنة في النموذج الأول من النظريات التي ناقشناها ، بالتصور العقلي المتطرف للفن ، وهو التصور الذي رأينا أنه يميز النموذج الثاني من تلك النظريات . والأصل التاريخي لهذا النوع الثالث - في التفكير الغربي - إنما يرجع إلى أفلاطون . وقد اتخذ أفلاطون نقطة بدايته من فكرة المحاكاة ، ولكنه ذهب إلى أن هناك عنصراً وهمياً أو خداعاً في كل محاكاة .

ومن ثم فقد قرر أن الوظيفة الحقيقية للجمال في كل موضوع - طبيعياً كان أم فنياً - إنما هي أن يقتادنا من الحس والظواهر إلى شيء يمتد فيما وراءها أو يعلو عليها . وإن أفلاطون ليقول في إحدى إشاراته البارة : « . . إن العناصر الإيقاعية الانسجامية للفن - مثلها في ذلك كمثل نسيمات تهب في مكان لطيف - قد تقتادنا منذ نعومة أظفارنا ، بكل هدوء وطمأنينة ، نحو تحقيق الانسجام مع جمال العقل أو الاعتدال . والشخص الذي تربى على هذا النحو ، سيرحب - أكثر من الآخرين - بالعقل ، حينما يجيء أوانه ، عالماً أنه ملك خاص له » . وتبعاً لهذا الرأي ، فإن مهمة الفن هي أن يربينا ويثقفنا ، منتقلينا من الفن نفسه إلى إدراك الماهيات العقلية الخالصة . وهناك سلم ذو درجات متعاقبة يقودنا من الحس إلى ما فوقه . والمرحلة الدنيا تتمثل في جمال الموضوعات الحسية ، وهي مرحلة خطيرة من الناحية الأخلاقية ، لأنها تغرينا بالبقاء على هذا الوضع والاستمرار فيه ، ولكننا مدعوون إلى تخطي هذه المرحلة من أجل الصعود نحو جمال النفس . ومن هنا كان جمال القوانين والأنظمة الاجتماعية ، وعلينا بعد ذلك أن نتسامى بأنفسنا نحو جمال العلوم ، لكي تتمكن بالتالي من الوصول إلى المعرفة الحدسية الواحدة بالجمال المطلق . وفضلا عن ذلك فإن سلم أفلاطون هو سلم صاعد في اتجاه واحد ، فليس هناك عودة من الجمال الأسمى نحو الخبرة الإدراكية أو التجربة الحسية .

وإذن فإنه لا بد من النظر إلى جمال الأشياء المتغيرة - وكل ما في الخبرة من أشياء هي في حالة تغير - على أنه مجرد صيرورة كامنة للنفس تتحول بمقتضاها نحو إدراك النماذج الأزلية الأبدية للجمال . وحتى الإدراك الجنسي لهذا الجمال ، فإنه لا يمكن أن يكون نهائياً حاسماً . وفي هذا يقول أفلاطون : « لتتذكر كيف يستطيع المرء عن طريق هذا الاتحاد وحده - حينما يتاح له أن يرى الجمال بعين العقل - أن يخرج إلى عالم النور ، ليس فقط مجرد

صور أو أشكال جميلة ؛ بل الحقيقة نفسها أيضاً . ولتعلم أنه حينما يتسنى للمرء أن يلد الكمال الحقيقى ويعمل على تغذيته وتربيته ، فإنه عندئذ إنما يصبح صديقاً لله ، فيصير إلهياً بالقدر الذى يمكن للمخلوق الفانى أن يكونه ! . — وقد جاء أفلوطين بعد أفلاطون فى زمان أطلق عليه جلبرت مورى : Gilbert Murray بحق عصر « انهيار الأعصاب » ، فراح يواصل استخراج النتائج المنطقية التى تضمنتها العبارة الأخيرة . وهكذا لم تعد صفات التناسب ، والتماثل ، والتكيف التوافقى للأجزاء هى التى تكون مقومات الجمال فى الموضوعات الطبيعية أو الفنية . كما لم يعد الجمال ينحصر فى السحر الحسى بأى حال من الأحوال ، بل أصبح جمال هذه الأشياء بمثابة صفة مخلوعة عليها من قبل الماهية الأزلية الأبدية أو الطابع الثابت الذى يشع من خلالها . وخالق جميع الأشياء هو فى نظر أفلوطين Plotinus الفنان الأعظم الذى يخلع على المخلوقات كل ما يسبب لها الجمال ، أو ما يجعل منها أشياء جميلة . وقد اعتقد أفلوطين Plotinus أنه ليس مما يليق بالموجود المطلق أن يُتصور على أنه كائن مشخص ، ولكن المسيحية لم تشارك أفلوطين فى توجسه « من كل نزعة تشخيصية » ، بل هى قد ذهبت ، فى ترجمتها الخاصة للأفلاطونية المحدثة ، إلى أن جمال الطبيعة والفن هما مظهران قائمان فى نطاق العالم المدرك ، لتلك « الروح » التى تفوق الطبيعة وتعلو على كل إدراك .

ونحن نجد صدق هذه النظرية عند كارليل(*) حينما يقول : « إن الفن يظهرنا على « امتزاج اللامتناهى بالمتناهى ، وكأنما هو قد أصبح مرئياً ، أو كأنما هو قد استحال إلى شيء يمكن نيله أو إدراكه هناك . وكل الأعمال الفنية الصادقة إنما هى من هذا القبيل ؛ فنحن نلاحظ فيها (بشرط أن نعرف

(*) كارليل Carlyle (١٧٩٥ - ١٨٨١) كاتب اسكتلندى مشهور ولد بمدينة اكسفيلشان Ecclefechan وهو مؤلف كتاب « الأبطال وعبادة البطل » . والكتاب المسمى باللاتينية Sartor Resartus (أو فلسفة الملابس) . (المترجم)

كيف نفرق بين العمل الفنى الصادق والإنتاج المهوش المصطنع) أن الأبدية تطل عبر الزمان ، وكأن الحقيقة الإلهية نفسها قد أصبحت مرئية » . كذلك نجد لدى بوزانكيث - أحد الفلاسفة المثاليين المحدثين الذين ينتسبون إلى التقليد الألماني - شرحاً واضحاً أو تقريراً حاسماً لهذه النظرية ، حينما يؤكد أن روح الفن هى الإيمان « بالحياة والحقيقة الإلهية التى تشيع فى العالم الخارجى وتنفخ فيه من روحها ، بحيث إن « الخصائص المثالية » التى يتميز بها الفن ليست ثمرة لخيال قد نأى بنفسه عن الواقع ، بقدر ما هى شواهد حية تنطق بلسان الحياة والحقيقة الإلهية التى هى وحدها الموجود الواقعى ، بأقصى معانى هذه الكلمة » .

أما الميتافيزيقيون المعاصرون الذين انصرفوا عن التقليد اللاهوتى ، فهم قد رأوا أنه ليس ما يمنع « الماهيات » منطقياً من أن تقوم بمفردها ، وأنها ليست بحاجة إلى ذلك السند الذى كان يظن أنها تلقاه من قبل وجودها فى « عقل » أو « روح » ، وقد كتب أحد هؤلاء الفلاسفة المعاصرين - ألا وهو سنتيانا - يقول : « إن طبيعة الماهية لا تبدى على أحسن وجه اللهم إلا فى « الحميل » . ولكن بشرط ألا يكون الحميل مجرد لقب غامض نخله على شئ ما بطريقة تقليدية ، بل حضوراً إيجابياً فعالاً أمام الروح . وحينما نكون بإزاء صورة نشعر أنها حميلة ، فإننا نجد أنفسنا بإزاء « مركب » واضح تتألف منه « وحدة » واضحة ، أو بإزاء طابعين متميزين من الشدة والفردية نرى بوضوح أنهما ينتسبان إلى « حقيقة » لا مادية خالصة ، وغير قابلة لأن توجد على نحو آخر غير هذا النحو الحميل السار . ولئن كان هذا الجمال الإلهى واضحاً للعيان ، خاطفاً كالبرق ، غير ملموس ، شريداً لا موضع له فى عالم الواقع المادى ، إلا أن من المؤكد مع ذلك أنه فردى مكتنف بذاته ، فضلاً عن أنه - حتى إذا احتجب إلى حين - لا يمكن أن ينطىء بالفعل أو يخمد تماماً ، وذلك لأنه وإن حل فى الزمان ، إلا أنه

ينتسب إلى الأبدية » . ثم يستطرد سنتيانا فيقول : « إن أشد الأشياء مادية ، حينما نشعر بأنه شيء جميل ، سرعان ما يفقد طابعه المادى ، لكى يعلو على مستوى العلاقات الشخصية الخارجية ، ويصبح متركزاً متعمقاً فى صميم وجوده ، أعنى - بإيجاز - أنه يخضع لعملية « تصعيد » أو « إعلاء » يستحيل معها إلى « ماهية » ، والنتائج المترتبة على هذا الرأى متضمنة فى الماهية التى تقول : « إن القيمة إنما تكمن فى المعنى ، لافى المادة ، أو فى المثل الأعلى الذى تقر به الأشياء ، لافى الطاقة التى تنطوى عليها تلك الأشياء » . (مع ملاحظة أن الفقرة التى أبرزناها ليست هكذا فى الأصل) .

ونحن نعتقد أن هناك حقيقة تجريبية متضمنة حتى فى هذه النظرة إلى الخبرة الجمالية ، وقد سبق لنا أن تحدثنا أكثر من مرة عن تلك الكيفية القوية المباشرة التى إذا اتصفت بها الخبرة الجمالية أصبحت خبرة صوفية تفوق الوصف . ولكن التأويل العقلى المتطرف سرعان ما يترجم تلك الكيفية المباشرة التى تنسم بها الخبرة ، إلى لغة التفكير الميتافيزيقى الحالم ، ومهما يكن من شيء ، فإن مقارنة هذا التصور الخاص للماهية القصوى بالخبرة الجمالية الملموسة ، لابد من أن يكشف لنا عن العيين الحاسمين اللذين يفتان فى عضد تلك النظرة . وهنا نجد أن كل خبرة مباشرة هى بطبيعتها كيفية ، والكيفيات هى ما يخلع على خبرتنا فى الحياة بطريقة مباشرة كل ما لها من قيمة ، بيد أن التفكير ، أو التأمل العقلى ، إنما يمضى خلف الكيفيات المباشرة ، نظراً لأنه حريص على معرفة العلاقات ، متغافل أو منصرف عن الاهتمام بوضعها الكيفى . وقد جاء التفكير الفلسفى فأمعن فى ملاقة الكيفيات بروح عدم الاكتراث ، لدرجة أنه وقف منها موقف الكراهية أو النفور . وهكذا أصبحت الكيفيات فى نظره ملات تحجب الحقيقة ، وكأنما هى ستائر قد أسدلها الحس على الواقع . ولم يلبث الخوف من الحس - وهو فى الأصل خوف أخلاقى - أن عمل على تقوية النزوع نحو الخط من قدر الكيفيات

الحسية المباشرة ، خصوصاً وأن كل الكيفيات هي في حاجة دائماً إلى وساطة ضرب ما من ضروب الإحساس . والواقع أن الحس قد بدا لأفلاطون غواية تصرف الإنسان عن الاهتمام بالروحانيات ، فهو لم يفسح أدنى مجال للحس ، اللهم إلا بوصفه أداة يستطيع الإنسان عن طريقها أن يصل إلى حدس بالماهية اللامادية غير المحسوسة . ولكن لما كان العمل الفني هو عبارة عن تشرب المواد الحسية بالقيم التخيلية ، فإننا لا نجد سبيلاً لنقد هذه النظرية خيراً من القول بأنها تمثل ميتافيزيقاً وهمية لا تمت بأدنى صلة إلى الخبرة الجمالية الفعلية .

ولرأنا أنعمنا النظر الآن إلى لفظ « ماهية » ، لوجدنا أنه لفظ غامض ملتبس إلى أعلى درجة . ونحن نستعمل هذا اللفظ في الكلام الجارى للإشارة إلى لباب الشيء ، فنحن — مثلاً — نصنف مجموعة من المحادثات أو المعاملات المعقدة ، لكي نتوصل إلى النتيجة التي نعدها « بيت القصيد » أو « لب الموضوع » essential . ونحن في هذه الحقيقة إنما نستبعد كل ما لعللاقة له بالموضوع ، لكي نستقي العناصر الأساسية الجوهرية التي لا غنى عنها ، وبهذا المعنى يمكننا أن نقول: إن كل تعبير أصيل إنما يتجه نحو « كنه » الموضوع أو « ماهيته » ، والماهية هنا إنما تشير إلى عملية تنظيم المعاني على اعتبار أن المعاني كانت مشتتة مخفية (إن في كثير أو في قليل) تحت تأثير الأحداث المصاحبة لضروب عديدة من الخبرات . كذلك نلاحظ أن ماهو « جوهرى » أو « ضرورى » إنما هو كذلك بالإشارة إلى مقصد أو غاية . وإلا لما كان ثمة اعتبارات — دون أخرى — نعدها هي وحدها ضرورية لا غنى عنها . والواقع أن « لب » أى مجموعة من « المعاملات » ليس واحداً بالنسبة إلى المحامي والباحث العلمى والشاعر . وليس من شك في أن العمل الفني قد يحمل « خلاصة » عدد كبير من التجارب . وهو قد يحملها في بعض الأحيان بطريقة مكثفة أخاذاة إلى أبعد الحدود ، وهنا يكون الغرض من

الانتقاء والتبسيط إنما هو التعبير « الجوهري » أو « الأساسى » ، ولعل من هذا القبيل ما كان يفعله كورييه Courbet حينما كان ينقل إلينا فى الكثير من الأحيان ماهية « الصفاء » الذى يتشبع به المنظر الطبيعى . أو كلود Claude حينما كان ينقل إلينا ماهية « أماكن اللذة » genius Loci والمشاهد المفعمة بالسُرور arcadian أو كونستابل Constable حينما كان ينقل إلينا ماهية المشاهد الريفية الساذجة بإنجلترا أو أوترلو Utrillo حينما كان ينقل إلينا ماهية الأبنية القائمة فى شوارع باريس ، وهذا ما يفعله أيضاً أهل الدراما ومؤلفو الروايات حينما يركبون شخصياتهم : فإنهم ينتزعون « الجوهري » من « العرضى » .

ولما كان العمل الفنى إنما هو موضوع لخبرات مصعدة مكثفة ، فإن الغرض الذى يحدد ماهو جوهري من الناحية الجمالية إنما هو على وجه الدقة تكون خبرة تجيء بمثابة خبرة حقيقية بكل معانى هذه الكلمة . وبدلاً من أن نتهرب من الخبرة لكي نلوذ بعالم ميتافيزيقى ، نهىء مواد الخبرات بحيث تستحيل إلى مادة خصبة محملة بالخبرات الجديدة . هذا إلى أن الإحساس المتوافر لدينا الآن عن الخصائص الجوهرية أو السمات الأساسية للأشخاص والموضوعات ، إنما هو فى جانب كبير منه نتيجة أو ثمرة من ثمار الفن ، فى حين أن النظرية التى نحن بصددتها تتصور أن الفن يعتمد على ماهيات قائمة من ذى قبل ، ويشير إليها أو يحيل عليها ، فتقلب بذلك الآلية أو تعكس وضع العملية القائمة بالفعل ، والواقع أنه إذا كان لدينا الآن شعور واع بالمعانى الجوهرية ؛ فذلك أولاً وقبل كل شيء لأن الفنانين فى شتى ميادين الفن قد انتزعوها وعبروا عنها فى موضوعات ناصعة بارزة ، مستخدمين مادة الإدراك الحسى . والصور أو المثل التى ظن أفلاطون أنها نماذج أو أنماط للأشياء الموجودة بالفعل ، إنما يرجع الأصل فيها إلى الفن اليونانى حتى إن مسلك أفلاطون نحو الفنانين هو فى صميمه مثال هائل للجمود العقلى .

ولو أننا نظرنا إلى كلمة « حدس » ، لوجدنا أننا هنا بإزاء لفظ يعد من أكثر الألفاظ غموضاً والتباساً في كل مضمار التفكير . والنظريات التي تعرضنا لها منذ حين ، تفترض أن « الماهية » هي الموضوع الخاص للحدس . ولكن كروتشة يأبى إلا أن يمزج فكرة الحدس بفكرة التعبير . وقد سبب التوحيد بين هاتين الفكرتين ، أوبينهما وبين الفن ، الكثير من الخلط في أذهان القراء . بيد أننا مع ذلك نستطيع أن نفهم السر في هذا التوحيد ، لو أننا عدنا إلى الدعامة التي يركز عليها بناء مذهبه الفلسفي وهوما يعطينا مثلاً ممتازاً لما يحدث حيناً يفرض الباحث النظري بطريقة تعسفية بعض التصورات الفلسفية السابقة على خبرة جمالية موقوفة أو معطلة . والحق أن كروتشة فيلسوف يؤمن بأن الوجود الواقعي الأوحدهو « العقل » ، وأن « الموضوع لا يوجد إلا إذا أصبح معروفاً ، بمعنى أنه لا ينفصل بحال عن العقل العارف (أو الذات العارفة) » . والملاحظ في الإدراك الحسي العادى أن الموضوعات تعتبر خارجية بالنسبة إلى الذهن ، ولكن كروتشة يقرر أن إدراك موضوعات الفن والجمال الطبيعي ليس حالة من حالات الإدراك الحسي ، بل هي حدس يعرف الموضوعات بوصفها هي ذاتها حالات ذهنية (أو نفسية) . « فما نعجب به في أى عمل فني إنما هو الصورة التخيلية المكتملة التي التحفتها أو تلبست بها إحدى الحالات النفسية » . و« الحدوس إنما هي إدراكات حدسية بحق، لأنها تمثل مشاعر أو حالات وجدانية » . وتبعاً لذلك فإن الحالة الذهنية التي تكون أى عمل فني إنما هي « تعبير » من حيث هي مظهر لحالة ذهنية ، وهي « حدس » من حيث هي معرفة بحالة ذهنية . ولسنا نقصد من وراء هذه الإشارة إلى نظرية كروتشة تفنيدها أو دحضها ، بل نحن نوردتها على سبيل التمثيل للتطرف الذي تقع فيه الفلسفة حيناً تفرض بطريقة تعسفية ، نظرية مسبقة على الخبرة الجمالية ، فلا تكون النتيجة التي نصل إليها في خاتمة المطاف سوى ضرب من التشويه التعسفي الحائر .

أما شوبنهاور — مثله في ذلك كمثل كروتشه — فإنه يكشف في الكثير من إشاراته العرضية عن إحساس بالأعمال الفنية يزيد (ولا يقل) عن كل ما نلحظه لدى معظم الفلاسفة الآخرين ، ولكن تأويله للحدس الجمالي جدير بأن يشار إليه بوصفه مثالا آخر لعجز الفلسفة التام عن مواجهة التحدي الذي يثيره الفن في وجه الفكر التأملی . وقد كتب شوبنهاور مؤلفاته بعد أن كان « كانت » قد وضع مشكلة الفلسفة بإقامة تفرقة حاسمة بين المعنى والظواهر ، أو بين العقل والظواهر ، ولاشك أن وضع أية مشكلة إنما هو أنجع السبل للتأثير على التفكير اللاحق . وهكذا جاءت نظرية شوبنهاور في الفن ، على الرغم مما تنطوى عليه من الملاحظات الكثيرة الحاذقة ، مجرد توسيع جدلي (أو دياكتيكي) لحله الخاص للمشكلة الكانتية ، ألا وهي مشكلة العلاقة بين المعرفة والواقع ، أو بين الظواهر الحقيقية القصوى .

وكان « كانت » قد جعل من الإرادة الأخلاقية ، تلك الإرادة التي يحكمها الشعور بالواجب بوصفه شعوراً يفوق الحس ويعلو على التجربة ، المدخل الأوحده إلى اليقين أو الإيمان بوجود الحقيقة القصوى . ثم جاء شوبنهاور ، فتصور وجود مبدأ فعال أطلق عليه اسم « الإرادة » . وقال عنه: إنه المصدر الخلاق لسائر الظواهر — سواء أكانت ظواهر الطبيعة أم ظواهر الحياة الخلقية — وقد ذهب في الوقت نفسه إلى أن الإرادة هي صورة من صور الجهاد العنيف النهم الذي قضى عليه بالإحباط المستمر والفشل الدائم . وعلى ذلك ، فإن السبيل الأوحده لبلوغ السلم والرضا الدائم إنما يكون بالفرار من الإرادة والتخلص من كل ثمراتها . وكان « كانت » قد وحد بين الخبرة الجمالية والتأمل ، فجاء شوبنهاور وأعلن أن التأمل هو أسلوب الفرار (أو الهروب) الأوحده . وقال: إننا حينما نتأمل الأعمال الفنية ، إنما نتأمل التحققات الموضوعية objectifications — للإرادة ، وبالتالي فإننا نتحرر من السلطة التي تفرضها علينا الإرادة في سائر ضروب الخبرة الأخرى ،

والتحققات الموضوعية للإرادة هي بمثابة «كليات» ، فهي أشبه ما تكون بصور أفلاطون الأثرية الأبدية ، أو بالمثل ، ونحن حين نتأملها تأملاً خالصاً، فإننا نفقد ذاتنا فيها . وبالتالي فإننا ندوب في «الكلى» ، ونحصل على « الغبطة الروحية التابعة من إدراك قد خلا تماماً من كل إرادة » .

وأنجح نقد يمكن أن يوجه إلى نظرية شوبنهاور، إنما هو ذلك الذى نجده فى صميم عرضه لنظريته . وآية ذلك أنه يستبعد من الفن كل سحر ، نظراً لأن السحر إنما يعنى الجاذبية ، والجاذبية هي ضرب من الاستجابة عن طريق الإرادة ، أو هي فى الواقع ذلك الجانب الإيجابى من علاقة الرغبة بالموضوع ، فى حين أن النفور هو الجانب السلبي لهذه العلاقة ، ولكن ثمة أمراً آخر قد يكون أكثر أهمية من كل ذلك ألا وهو التنظيم الهرمى الثابت أو الترتيب الطبقي المحدد الذى أقامه شوبنهاور ؛ فهو لا يقتصر على القول بأن ضروب الجمال الطبيعى أدنى أو أقل شأنًا من ضروب الجمال الفنى نظراً لأن ما تحصل عليه الإرادة من « تحقق موضوعى » فى الإنسان يفوق كل ما تحصل عليه فى الطبيعة ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضاً أن ثمة تنظيماً من الأدنى إلى الأعلى يشيع فى كل من الطبيعة والفن . والتحرر الذى نحصل عليه من تأملنا للخضرة ، والأشجار ، والأزهار ، يعد أدنى شأنًا من ذلك التحرر الذى نحصل عليه من تأملنا لأشكال الحياة الحيوانية ، فى حين أن جمال الموجودات البشرية هو أسمى ضروب الجمال ، نظراً لأن الإرادة تتحرر عبره من العبودية المتضمنة فى الضروب السابقة من تجلياتها .

وفن العمارة فى نظر شوبنهاور إنما يشغل — بين الأعمال الفنية — المكانة الدنيا . والسبب الذى يسوقه شوبنهاور لتفسير هذه الواقعة، إنما هو مجرد استنتاج منطقي يترتب على مذهبه ، فهو يقول: إن قوة الإرادة التى يستند إليها المعمار هي من أدنى رتبة ، لأنها لا تعدو التماسك والجاذبية (أو الثقل) على نحو ما يتجلىان فى الصلابة المتينة والوزن الثقيل ، ومن هنا فإنه لا يمكن

لأى بناء مصنوع من الحشب أن يكون جميلاً (بكل معنى الكلمة) . كما أنه لا بد من استبعاد كل اللوازم البشرية من مجال التأثير الجمالى نظراً لارتباطها الوثيق بالرغبة ، والنحت أرقى من المعمار ، لأنه وإن كان مرتبطاً بالأشكال الدنيا من الإرادة ، إلا أنه لا يهتم بها إلا من حيث هى متجلية فى الشكل البشرى . أما التصوير فإنه يعنى بالأشكال والصور ، وبالتالي فهو يقترب من المثل أو الصور الميتافيزيقية . وأما فى الأدب ، وبالأخص فى الشعر ، فإننا نرقى إلى مستوى المثل الجوهرى للإنسان نفسه ، ومن ثم فإننا نبلغ أوج أو ذروة نتائج (أو ثمرات) الإرادة .

وإذا كانت الموسيقى — فى نظر شوبنهور — هى أسمى الفنون ، فليس ذلك لمجرد أنها تقدم لنا تحقيقات موضوعية خارجية للإرادة ، بل لأنها تضع أمام أعيننا صميم عمليات الإرادة ، فتبهي لنا السبيل لتأملها . وفضلاً عن ذلك ، فإن « الفواصل الموسيقية المحددة فى السلم الموسيقى توازى الدرجات المحددة للتحقق الموضوعى للإرادة ، وبالتالي فهى تقابل الأجناس الموجودة فى الطبيعة » ، وآية ذلك أن النغمات المنخفضة تمثل أعمال القوى الدنيا ، فى حين تمثل النغمات المرتفعة — بالنسبة إلى المعرفة أو الإدراك — قوى الحياة الحيوانية ، فى حين تعبر « الملوديا » عن الحياة العقلية للإنسان ، ألا وهى أرفع شئ فى الوجود الموضوعى .

ولما كان الهدف الذى نرمى إليه هو مجرد الإشارة إلى مذهب شوبنهور ، فقد راعينا أن تكون الخلاصة التى قدمناها قصيرة موجزة . ولكن هذا لا يمنعنا من أن نقول مرة أخرى: إن الكثير من ملاحظات شوبنهور العرضية (العابرة) صائبة ، فضلاً عن أنها تلقى على الموضوع الكثير من الأضواء . بيد أن كل تلك الأدلة التى قدمها شوبنهور على أصالة تذوقه أو حسن تقديره الشخصى ، إنما هى فى الوقت نفسه دليل ساطع على الخطأ الذى يقع فيه المفكر الفيلسوف حينما لا تكون تأملاته انعكاساً أو إسقاطاً على الفكر

للموضوع الواقعي للفن من حيث هو خبرة ، بل مجرد تأملات نظرية قد نمت وتطورت دون أدنى اعتبار للفن . ثم فرضت من بعد كبديل يقوم مقام الفن ، ولم يكن غرضنا خلال هذا الفصل أن نتعرض لنقد الفلسفات العديدة في الفن من حيث هي كذلك ، بل كل ما كنا نستهدفه هو الكشف عن الدلالة التي ينطوى عليها الفن بالنسبة إلى الفلسفة في أرحب ميادينها ، والواقع أن مثل الفلسفة كمثل الفن من حيث إن كلا منهما إنما يتحرك في وسط يسوده العقل التخيلي . ولما كان الفن هو — إلى أبعد حد — المظهر المباشر المكتمل للخبرة من حيث هي خبرة ، فليس بدعاً أن نراه يزودنا بوسيلة ضبط فريدة في نوعها لما تقوم به الفلسفة من مخاطرات تخيلية .

والملاحظ في الفن باعتباره خبرة ، أن الواقعية والإمكان (أو المثالية) والقديم والحديد ، والمادة الموضوعية والاستجابة الشخصية ، والفردى والكلية ، والسطح والأعماق ، والحس والمعنى ، تتكامل وتندمج جميعاً في خبرة موحدة ، فتنحول كلها عن المعنى الذي كانت تملكه حينما كانت منعزلة في التفكير ، وإذا كان جيته قد قال: «إنه ليس للطبيعة نواة ولا قشرة» فإن هذه العبارة إنما تصدق بأكمل معانيها على الخبرة الجمالية دون سواها . وإنه لمن الحق أيضاً أن نقول عن الفن من حيث هو خبرة: إنه ليس للطبيعة وجود ذاتي ولا موضوعي ، كما أنها ليست فردية ولا كلية فضلاً عن أنها ليست حسية ولا عقلية ، وإذن فإن دلالة الفن بوصفه خبرة إنما هي دلالة لا نظير لها بالنسبة إلى مخاطرة التفكير الفلسفي .

الفصل الثالث عشر

النقد البنى والتقدير الجمالى

إن النقد - يستوى فى ذلك أن ننظر إليه من الناحية الفكرية أو من الناحية الاشتقاقية - إنما هو « الحكم » . وعلى ذلك فإن فهم الحكم هو الشرط الأول لقيام نظرية تدور حول طبيعة النقد ، والإدراكات الحسية هى التى تزود الحكم بالعناصر أو المواد اللازمة له . سواء أكانت هذه الأحكام متعلقة بالطبيعة المادية ، أم بالسياسة ، أم بأية سيرة شخصية . وموضوع الإدراك الحسى إنما هو الشيء الوحيد الذى يحدث اختلافاً فى الأحكام التى تصدرها . ومن هنا فإن ضبط موضوع الإدراك من أجل ضمان توافر المعطيات الملزمة للحكم، إنما هو المفتاح الرئيسى لتلك التفرقة الهائلة أو ذلك الاختلاف الضخم بين الأحكام التى يصدرها الرجل الممجى على الأحداث الطبيعية ، وتلك الأحكام التى يطلقها رجل مثل نيوتن أو أينشتين . ولما كانت مادة النقد الجمالى إنما هى إدراك الموضوعات الجمالية، فإن ما يحدد النقد الطبيعى والفنى هو دائماً كيفية (أونوع) الإدراك المباشر، ولا سبيل إلى معالجة تلبد الإدراك عن طريق أى قسط من التعلم ، مهما كان واسع المدى، أو عن طريق التحكم فى أية نظرية مجردة ، مهما كان من صحتها . كذلك لا يمكن الحيلولة دون نفاذ الحكم إلى الإدراك الجمالى ، أو على الأقل دون تدخله فى الانطباع الأولى الكلى الكيفى غير المحلل .

وإذن فإن من الممكن - من الناحية النظرية - أن ننقل على الفور من الخبرة الجمالية المباشرة إلى ما هو متضمن فى صميم الحكم ، على أن يكون دليلنا فى الحالة الأولى هو المادة المشكلة للأعمال الفنية على نحو ما هى قائمة فى الإدراك الحسى ، وفى الحالة الثانية هو العناصر المتضمنة

فى الحكم بمقتضى طبيعة بنائه الخاص . ولكن الواقع أنه لابد لنا بادئ ذى بدء من أن نشرع فى تهيئة التربة وتخليصها مما علق بها . وهنا نجد أن الخلافات التى لم تتم تسويتها حول طبيعة الحكم، إنما تنعكس على نظريات النقد الفنى ، فى حين أن النزعات أو الاتجاهات المتنوعة فى الفنون قد عملت على قيام نظريات متعارضة أصبحت توسع وتؤكد بقصد تبرير حركة من الحركات واستهجان أخرى . والحق أن هناك أساساً للاعتقاد السائد بأن أكثر المسائل حيوية فى النظرية الجمالية، إنما تتمثل عادة (أو بصفة عامة) فى الخلافات الدائرة حول بعض الحركات الخاصة فى هذا الفن أو ذاك ، كما هى الحال بالنسبة إلى النزعة « الوظيفية » فى فن العمارة ، أو بالنسبة إلى الشعر « الخالص » أو النظم المرسل (الحر) فى الأدب ، أو بالنسبة إلى « النزعة التعبيرية » فى الدراما ، أو بالنسبة إلى اتجاه « مجرى الشعور » فى الرواية أو القصة ، أو بالنسبة إلى « الفن البروليتارى » وعلاقة الفنان بالظروف الاقتصادية وضروب النشاط الاجتماعى الثورى . ومثل هذه الخلافات (أو المنازعات) قد تقرن بشئ من الحرارة أو الحماسة ، كما أنها قد لا تخلو من آراء مبتسرة ، ولكنها قد تكون تحت قيادة عين فاحصة تصوب أنظارها نحو الأعمال الفنية العينية الملموسة أكثر مما هو الشأن بالنسبة إلى تلك التأملات الطويلة الشاقة التى تدور حول النظرية الجمالية بصفة مجردة . ومع ذلك ، فإن هذه الخلافات تسهم فى تعقيد نظرية النقد ، إذ تقحم عليها أفكاراً ومقاصد مستمدة من حركات تحزبية خارجية .

وليس فى إمكاننا أن نقرر بكل اطمئنان منذ البداية أن الحكم فعل عقلى يمارس على مادة الإدراك المباشر ، بقصد الوصول إلى إدراك أتم وأوفى ، وذلك لأن للحكم أيضاً معنى قانونياً أو دلالة تشريعية كما يظهر من عبارة شكسبير التى يقول فيها : « أهو ناقد ، بل هو حارس ليلى » . ولو أننا سايرنا المعنى الذى تزودنا به عملية تطبيق القانون ، لكان فى وسعنا أن نقول :

إن الحكم أو الناقد هو ذلك الرجل الذى يصدر حكماً جازماً يتصف بالسلطة أو الصبغة الآمرة . ونحن نسمع الناس يتحدثون باستمرار عن الحكم والنقاد . أو عن الحكم الذى ينطق به التاريخ على الأعمال الفنية ، ومن هنا فإن النقد لا يعد نشاطاً تنحصر مهمته فى تفسير مضمون العمل الفنى من حيث مادته وصورته ، بل هو يعد عملية تبرئة أو إدانة بالاستناد إلى المحاسن والعيوب .

والحكم أو القاضى - بالمعنى القانونى لهذه الكلمة - إنما يشغل منصباً له نفوذه أو سلطته الاجتماعية . والأحكام التى يصدرها إنما تحدد مصير فرد من الأفراد ، أو هى قد تفصل فى قضية ما من القضايا ، فضلاً عن أنها فى بعض المناسبات قد تقطع بالرأى الحاسم فيما يتعلق بشرعية بعض المسالك الخاصة من الفعل فى المستقبل ، والزوع نحو السلطة (مع الرغبة فى الحصول على اهتمام الآخرين) إنما يشيع فى صدر المخلوق البشرى . هذا إلى أن جانباً كبيراً من وجودنا إنما تغلب عليه نغمة المدح والذم أو التبرير والاستهجان ، وتبعاً لذلك فقد ظهر فى مجال النظر العقلى - على سبيل الانعكاس أو كمجرد صدى للميل المنتشر فى مجال الحياة العملية - اتجاه يميل إلى صيغ النقد الفنى بصيغة « قضائية » . وليس فى وسع المرء أن يمعن النظر فى العبارات السخية التى تنطق بها هذه المدرسة من مدارس النقد ، دون أن يفتن فى الحال إلى أن الجانب الأكبر منها يدخل فى نطاق الأسلوب التعويضى ، وهو ما أدى إلى ظهور تلك العبارة الساحرة التى تقول : إن النقاد هم أولئك الذين فشلوا فى مضمار الإبداع الفنى ، والواقع أن الكثير من النقد المنتسب إلى النوع القضائى إنما يصدر عن عاطفة لاشعورية بعدم الثقة فى النفس ، وبالتالي فهو يمثل عملية التجاء يلوذ فيها المرء بالسلطة ملتصقاً نوعاً من الحماية . وإذا كان ثمة شئ يعوق الإدراك أو يعطله ، فذلك هو تذكرنا للقاعدة المعتمدة (أو ذات النفوذ) بحيث تحل « السابقة » و « الاعتبار القائم » محل الخبرة المباشرة ، ومن هنا فإن رغبة الناقد فى الحصول على مركز معتمد

أو نفوذ قوى قد تدفعه إلى التكلم بلهجة الوكيل المفوض الذى ينطق باسم المبادئ المعتمدة ذات السيادة المطلقة التى لا ريب فيها .

ولكن - لسوء الحظ - أن أمثال هذه الاتجاهات قد أفسدت مفهوم « النقد » نفسه ؛ والسبب فى ذلك أن الحكم حين يكون نهائياً حاسماً ، أو حين يكون من شأنه أن يقطع فى الأمور قطعاً جازماً ، فإنه عندئذ إنما يغلق السبيل أمام تجديد الطبيعة البشرية ، على العكس من ذلك الحكم الذى ينمو ويتطور فى مضمار الفكر ، كإدراك واع قد تحقق بنفاذ وعمق . والخبرة الأصلية الوافية ليست بالأمر اليسير الذى يسهل الوصول إليه ، بل إن تحصيلها هو محك لقياس الحساسية الأصلية (أو الفطرية) ومدى نضج الخبرة من خلال الاتصالات الواسعة . هذا إلى أن الحكم من حيث هو فعل نضطلع فيه بالبحث المحكم المضبوط إنما يتطلب حصيلة ثرية ، وبصيرة منظمة ، وإنه لمن الأسير لنا أن « نخبر » الناس بما ينبغي لهم أن يؤمنوا به ، عن أن نغنى أنفسنا بمهمة التمييز الوحيد ، ولاشك أن الجمهور حين يعتاد هو نفسه أن يتلقى أحكامه ، بدلا من أن يدرب على البحث التأملى ، فإنه عندئذ سرعان ما يؤثر طريقة تلقى الأحكام .

ولا سبيل إلى إصدار حكم قضائى إلا بالاستناد إلى قواعد عامة يفترض فيها أنها تصدق على جميع الحالات . والضرر المترتب على الأمثلة الجزئية للحكم القضائى ، من حيث هى جزئية ، أقل خطورة من النتيجة الصريحة المترتبة على تكوين هذا رأى مع وجود معايير معتمدة من ذى قبل ، وسوابق أحوالات معروفة بين أيدينا ، نستند إليها فى حكمنا . ولقد كانت كلاسيكية القرن الثامن عشر المزعومة تدعى أن القدماء قد زدونا بنماذج نستطيع أن نستمد منها كل قواعدنا . وقد امتد تأثير هذا الاعتقاد من ميدان الأدب إلى فروع أخرى من الفن . فرأينا رينولدز Reynolds ينصح طلاب الفن بمراعاة الأشكال الفنية السائدة لدى مصورى « روما »

« أومبريا » Umbrian (*) محذراً إياهم من الوقوع تحت تأثير باقى المصورين ، خصوصاً تنتورتو Tintoretto الذى كان يقول عن ابتكاراته : إنها « وحشية غريبة الأطوار ، متهورة ، خارجة عن المؤلف » .

وثمة رأى معتدل فى بيان أهمية النماذج التى يمدنا بها الماضى ، ألا وهو الرأى الذى يقدمه لنا ماتيو آرنولد ، وهو يقول : إن خبر طريقة للكشف عن ذلك « النوع الخاص من الشعر الذى ينتمى إلى الطبقة الممتازة بحق ، والذى يستطيع بالتالى أن يسدى إلينا أكبر قسط ممكن من الخير ، هو أن نضع نصب أعيننا دائماً أبيات كبار الشعراء وتعبيراتهم ، وأن نحاول تطبيقها كمحك أومعيار نختبر به كل شعر آخر » . حقاً إن رينولدز ينكر أنه يعنى بذلك أن يكون موقف الشعر الآخر هو موقف المحاكاة ، ولكنه يقرر مع ذلك أن أمثال هذه الأبيات هى ، « المعيار المعصوم من الخطأ للكشف عن وجود الصبغة الشعرية الممتازة أوعدم وجودها » . ولو أننا صرفنا النظر عن العنصر الأخلاقى المتضمن فى العبارة التى عمدنا إلى إبرازها ، لوجدنا أن فكرة المعيار « المعصوم من الخطأ » لابد حتماً - لو أننا عملنا بمقتضاها - أن تضع حدوداً أمام الاستجابة المباشرة فى الإدراك ، وأن تتسبب فى ظهور حالة التيبب والاعتماد على العوامل الخارجية الدخيلة ، وهذا كله إنما يضر بالإدراك الحيوى ضرراً عظيماً . وفضلاً عن ذلك ، فإن ثمة مشكلة أخرى ترتبط أيضاً بما نحن بصددده ، ألا وهى أن نعرف ما إذا كانت روائع الفن فى الماضى قد لقيت قبولا عاماً باعتبارها كذلك ، نظراً لما حظيت به من استجابة شخصية ، أو ما إذا كان هذا القبول وليد سلطة التقليد والعرف . والرأى الذى يذهب إليه ماتيو آرنولد بهذا الخصوص هو أن المعول الأول والأخير إنما هو على ما يتمتع به الشخص من مقدرة على الإدراك الصحيح .

(*) « أومبريا » : مقاطعة من مقاطعات وسط إيطاليا ، يقطعها نهر التيبر وعاصمتها بروزا ، وقد نشأ فيها بعض الفنانين الإيطاليين المشهورين . (المترجم)

والظاهر أن ممثلي مدرسة « النقد القضائي » أو القانوني judicial criticism ليسوا على بينة مما إذا كان أساتذة الفن عظماء لأنهم يراعون قواعد معينة ، أو ما إذا كانت القواعد التي ينبغي التزامها الآن إنما هي مستمدة من خبرة عظماء الفنانين . والأسلم لنا أن نقول بصفة عامة - فيما نعتقد - إن الاستناد إلى قواعد إنما هو صورة واهنة مشوهة لإعجاب مباشر سابق بعمل بعض الشخصيات البارزة ؛ إعجاب قد استحال في خاتمة المطاف إلى ضرب من الاسترقاق أو العبودية . ولكن سواء أكانت المعايير والقواعد والإرشادات قائمة بذاتها على حسابها الخاص ، أم مستمدة من روائع الفن العالمي ، فإن من المؤكد أنها عامة ، في حين أن موضوعات الفن فردية . وآية ذلك أنه لا موضع لتلك المعايير أو القواعد في صميم الزمان ، وهو ما نعر عنه بسذاجة حينما نقول عنها: إنها أبدية ، ومعنى هذا أنها لا تنتمي إلى شيء قائم هنا أو قائم هناك ، وهي حين تنطبق على كل شيء فإنها لا تنطبق - بصفة خاصة - على أي شيء . ومن هنا فإنها لا تكتسب الطابع العيني المشخص اللهم إلا إذا تمثلت في عمل كبار الفنانين أو « أساتذة الفن » . وهذا هو السبب في كونها تشجع عملية التقليد أو المحاكاة . حقاً إن كبار الفنانين أنفسهم لابد من أن يجتازوا مرحلة تلمذة أو تدريب . ولكنهم بمجرد ما يصلون إلى مرحلة النضج، فإنهم سرعان ما يمتصون كل ماسبق لهم تعلمه في خبرتهم الخاصة ، وعيائهم الفردي وأسلوبهم الشخصي . وإذا كنا نطلق على كبار الفنانين اسم « أساتذة الفن » فذلك - على وجه التحديد - لأنهم لا يقتفون خطأ أية نماذج ، ولا يلتزمون أية قواعد ، بل هم يخضعون هذه وتلك لخدمة غرض خاص ألا وهو توسيع خبرتهم الشخصية . وقد نطق تولستوى بلسان حال الفنان حينما قال : « إن شيئاً لا يعمل على تشويه الفن كتلك السلطات التي ينصبها النقد » . وبمجرد ما يعترف لأحد الفنانين بالعظمة « فإن كل أعماله سرعان ما ينظر إليها على أنها جديرة بالإعجاب ، خليقة

بأن تكون موضع تقليد أو محاكاة . . وكل عمل زائف يلقي من جانبنا تمجيذاً أو تعظيماً ، إنما هو باب تتسلل من خلاله جماعة المنافقين في الفن » .
 وإذا كان أنصار « النقد القضائي » لا يتعلمون التواضع من الماضي الذي يدعون أنهم يكونون له كل تقدير ، فليس ذلك براجع إلى عدم توافر العناصر أو المواد اللازمة ، وحسبنا أن نعود إلى تاريخهم لكي نرى كيف أن هذا التاريخ هو سجل حافل بالأغلاط الفاحشة . وقد كان المعرض التذكاري للوحات رنوار - وهو المعرض الذي أقيم بباريس في صيف عام ١٩٣٣ - فرصة سانحة للنش من بعض الأحكام أو العبارات التي أصدرها النقاد الرسميون منذ نحو خمسين عاماً قبل ذلك التاريخ . فن قائل بأن لوحات رنوار تسبب غيماً يشبه دوار البحر ، إلى قائل بأنها نتاج عقلية مريضة (وتلك عبارة محبة) . ومن قائل بأنها تمزج بطريقة اتفاقية صرفة أعنف الألوان ، إلى قائل بأنها « إنكار لكل ما هو سائغ أو مباح permissible (وتلك كلمة تستحق التنويه) في التصوير ، أعني لكل ما يسمى ضوئاً ، أو شفافية ، أو ظلاً ، أو وضوحاً ، أو رسماً » . وحتى في عام ١٨٩٧ (وهي سنة متأخرة نسبياً) اعترضت جماعة من الأكاديميين (وهم دائماً من أنصار النقد القانوني أو الرسمي) على قبول متحف لوكسمبورج لمجموعة من لوحات رنوار ، وسيزان ، ومونيه . وقال أحد هؤلاء الأكاديميين: إنه لمن المستحيل على المعهد أن يقف صامتاً حيال فضيحة كبرى كتلك التي ينطوي عليها قبول مجموعة من الأعمال الجونونية ، خصوصاً وأن المعهد هو حامى حتى التقليد (وتلك فكرة أخرى من الأفكار المميزة للنقد القانوني أو الرسمي) (*) .

بيد أننا لا نكاد نجد في النقد الفرنسي عادة سوى لمسات خفيفة ، وأما إذا أردنا أن نعثر على أحكام تتجلى فيها الضخامة الحقيقية أو التهويل الفعلي ،

(*) يلاحظ أن الغالبية العظمى من هذه المجموعة محفوظة الآن بمتحف اللوفر . وهذا وحده دليل كاف على مدى جدارة النقد الرسمي .

فحسبنا أن نرجع إلى العبارات السخية التي تفوه بها أحد النقاد الأمريكيين بمناسبة افتتاح معرض آرمورى Armory بنيويورك عام ١٩١٣ ، فهو يقول مثلاً في معرض الحديث عن عقم فن سيزان : « إنه فنان انطباعى من الدرجة الثانية . ولكن الحظ قد يحالفه بين الحين والآخر ، فيقدم لنا لوحة جيدة إلى حد ما » . أما عن « الإنتاج الفج » الذى يقدمه لنا فان جوخ ، فإن الناقد الأمريكى يبادر إلى تصفيته بقوله : « إن صاحبه انطباعى كفء — إلى حد ما — ولكن يده ثقيلة ! . وهو لا يكاد يعرف عن الجمال إلا النزر اليسير ، فضلاً عن أنه يبدد الكثير من أقمشة اللوحات لرسم صور ركيكة وأشكال لا أهمية لها » . أما عن ماتيس ، فإن الناقد الأمريكى يحكم عليه بأنه « قد تخلى تماماً عن كل احترام للصناعة (التكنيك) فلم يعد لديه أى شعور بالواسطة التى يستخدمها ، ومن هنا فقد قنع هذا المصور بأن يلطخ أقمشته بضروب من البذاءات الخطية واللونية . وإذا كانت هذه اللوحات تنتكر لكل ما يتضمنه الفن الصادق ، فإن هذا التنكر هو الدليل الساطع على ما يتصف به صاحبها من اكتفاء ذاتى مفعم بالغرور . . . وإذن فإن هذه اللوحات ليست أعمالاً فنية بقدر ما هى سفاهات هزيلة » . ونحن نلاحظ أن هذه الإشارة إلى « الفن الصادق » هى سمة من السمات المميزة للنقد القانونى (أو القضائى) ، فى حين أن الحكم الذى نحن بصددده هنا يجانب الصواب تماماً فى نقده ، حتى إنه ليقرب رأساً على عقب كل الميزات الهامة التى يتمتع بها الفنانون المشار إليهم : ففان جوخ مثلاً فنان متفجر وليس « ثقیل اليد » أو بليداً متقاعساً . وماتيس رجل صنعة إلى حد الإفراط فضلاً عن أنه بطبيعته يميل إلى التزيين لا إلى الفظاظه ، أو الابتذال ، أو الخشونة . أما الحكم على سيزان بأنه « فنان من الدرجة الثانية » فهو حكم بليغ لا يحتاج إلى تعليق ! ومع ذلك فإن الناقد المشار إليه قد تقبل التصوير الانطباعى الموجود لدى مانيه ومونيه ، ولاغرو ، فإنه قد أصدر حكمه هذا عام ١٩١٣ ، لا قبل ذلك بعشرين عاماً ،

وليس بدعاً أن تجيء الأجيال اللاحقة له فتنخذ من سيزان أو ماتيس معايير تدين (أو تستهجن) بها بعض حركات المستقبل في مضمار فن التصوير .

و«النقد» الذى أتينا بذكره قد جاء على أعقاب ملاحظات أخرى تكشف عن طبيعة المغالطة المتمثلة فى الخلط بين صنعة بعينها وبين الصورة الجمالية ، والناقد الذى نحن بصددده يستشهد بتعليق منشور لزائر من زوار المتحف لم يكن يحترف صناعة النقد ، وهو تعليق يقول فيه : «إننى لم أسمع قط جمهوراً من الناس يتحدث كل هذا الحديث عن المعنى ، وعن الحياة ، ولا يكاد ينطق إلا بالزعر اليسير عن الصنعة ، والقيم ، والدرجات اللونية ، والرسم ، والمنظور ، والرسوم التخطيطية بالأزرق والأبيض . . الخ» .

ويضيف الناقد القانونى إلى هذا النص تعليقه الخاص فيقول : «إننا ندين بالشكر لهذا الزائر على هذا الدليل الملموس المقتضب الذى يكشف عن مغالطة هامة تنذر — أكثر من كل ما عداها — بتضليل الملاحظين الممعنين فى الثقة ، وتبعث فى نفوسهم الشعور بالحيرة أو الارتباك التام . والشخص الذى يذهب إلى المتحف (أو المعرض الفنى) وكل همه هو المعنى والحياة ، ولو كان ذلك على حساب مسائل الصنعة الفنية ، ليس مجرد شخص يدعى صحة أمر قبل إقامة البرهان عليه فحسب ، بل هو يتبرع به ويقدمه بكلتا يديه . ولكن الملاحظ فى الفن أنه لا يمكن أن يتوافر عنصرا «المعنى» و«الحياة» ، اللهم إلا بعد أن يكون الفنان قد ملك زمام تلك العمليات التكنيكية التى قد تؤهله عبقريته (أو لاتؤهله) للعمل على استحضارها إلى الوجود (هكذا من الأصل) .» .

والإجحاف المتضمن فى الزعم بأن صاحب هذا التعليق قد قصد إلى استبعاد مسائل التكنيك (أو الصنعة الفنية) هو من السمات المميزة لهذا النقد القانونى المزعوم ، بحيث إن دلالاته الوحيدة لتكاد تنحصر فى كونه يظهرنا على الحد الذى يذهب إليه الناقد حينما يقتصر على التوحيد بين التكنيك بصفة

عامة ، وبين نموذج خاص بعينه من أساليب الصنعة . وهذه الواقعة — وحدها — لمحي ذات دلالة عميقة . فإنها لتظهرنا على مصدر الفشل الذى تمنى به أحسن ضروب النقد القانونى ؛ ألا وهو عجزها عن مواجهة انبثاق أساليب جديدة من الحياة ، وظهور خبرات تتطلب أساليب جديدة من التعبير . وقد أظهر جميع المصورين الانطباعيين المتأخرين (باستثناء حالة جزئية خاصة هى حالة سيزان) فى أعمالهم الفنية المبكرة أنهم كانوا مالكين تماماً لزام صنعة الأساتذة الذين تقدموا عليهم مباشرة . وآية ذلك أن تأثير كوربيه ، ودلاكروا ، وحتى آنجر Ingres (*) كان مسيطراً عليهم أو شائعاً لديهم . ولكن هذه الصنعة (أو تلك الأساليب التكنيكية) إنما كانت ملائمة للتعبير عن الموضوعات القديمة ، فلما بلغ هؤلاء المصورون مرحلة النضج ، لم يلبثوا أن أصبحوا يمتلكون ضروباً جديدة من العيان أو الرؤية ، ومن ثم فإنهم صاروا يرون العالم بطرق لم يكن لدى المصورين القدماء أى إحساس بها ، ومعنى هذا أن موضوعهم الحديد قد أصبح يتطلب صورة جديدة . ولما كانت هناك علاقة تبادل بين الصنعة والصورة ، فقد وجد هؤلاء المصورون أنفسهم مضطرين إلى اصطناع أساليب تكنيكية جديدة فى تجريبهم ، ولاشك أن البيئة حين يطرأ عليها تغير من الناحيتين المادية والروحية ، فإنها تتطلب أساليب جديدة من التعبير .

ونعود فنقول : إننا قد حرصنا هنا على الكشف عن العيب الدفين الذى يكمن حتى فى أفضل ضروب النقد القانونى . وإذا كان هناك معنى جوهرى تنطوى عليه أية حركة جديدة هامة فى أى فن من الفنون فذلك هو تعبيرها عن شيء جديد فى الخبرة البشرية ، أعنى عن أسلوب جديد من التفاعل

(*) آنجر Ingres : مصور فرنسى مشهور تتلمذ على يد دافيد ، وحاول محاكاة رافائيل . وقد امتاز بدقة ملاحظته ، وإتقانه للرسم ، وبراعته فى تنقية الخطوط . ومن أشهر لوحاته « الينبوع » وبعض لوحات تمثل شخصيات كلوحة برتان Bertin وجرائيه Granet (١٧٨٠ - ١٨٦٧) . (المترجم)

بين المخلوق الحي وبيئته ، وبالتالي انطلاق قوى كانت من قبل معطلة (معاقة) أو خامدة (هامدة) . وإذن فإن كل توحيد نقيمه بين الصورة وبين التكنيك السائد أو الصنعة المألوفة ، لا يمكن أن يفيدنا في الحكم على مظاهر حركة فنية جديدة ، بل هو يؤدي - على العكس - إلى إصدار أحكام خاطئة عليها . وما لم يكن الناقد حساساً أولاً وقبل كل شيء « بالمعنى والحياة » من حيث هما المادة التي تتطلب صورتها الخاصة ، فإنه لن يملك سوى أن يقف عاجزاً أمام انبثاق الخبرة التي تتميز بطابع جديد . وكل شخص محترف معرض للوقوع تحت تأثير العادة وقوة الاستمرار ، فهو في حاجة بالتالي إلى وقاية نفسه ضد تأثيرهما عن طريق التفتح الإرادي للحياة ذاتها ، ولكن الناقد القانوني إنما يتخذ من نفس الأشياء التي تمثل أخطاراً تهدد دعوته ، مبدأ يسير عليه ، ومعياراً يحتديه .

وقد عملت هذه السخافات الخاطئة التي انطوى عليها الكثير من « النقد القانوني » (أو ما سمي نفسه كذلك) على ظهور رد فعل مضاد تطرف في الاتجاه المعارض ، وقد اتخذت هذه المعارضة صورة نقد « انطباعي » Impressionist . وهذا النقد الجديد ، إن لم يكن في تعبيره اللفظي ، فعلى الأقل في صورته الفعلية ، إن هو إلا إنكار لإمكان قيام النقد بمعنى الحكم ، كما أنه تقرير لضرورة الاستعاضة عن الحكم بالإشارة إلى استجابات الوجدان والتخيل التي يولدها لدينا الموضوع الفني . ومثل هذا النقد إنما هو من الناحية النظرية - وإن لم يكن الأمر كذلك دائماً من الناحية العملية - انصراف عن « الموضوعية » المعنوية التي تتصف بها القواعد الجاهزة والحالات السابقة إلى فوضى « الذاتية » التي ينقصها كل ضبط موضوعي ، والتي قد تؤدي - لو أنها اتبعت بطريقة منطقية - إلى خبايط عجيب من النتائج الشاذة التي لا موضع لها . وهو ما يحدث بالفعل في بعض الأحيان . وقد قدم لنا جول بيمتر تقريراً يكاد يكون قانونياً لوجهة النظر

الانطباعية فقال : « إن النقد ، أيا ما كانت مزاعمه ، لا يقوى مطلقاً على المضي إلى ما وراء تحديد الانطباع الذى تحقق لدينا فى لحظة معينة ، تحت تأثير عمل فنى ما ، سجل فيه الفنان هو نفسه ذلك الانطباع الذى تلقاه من العالم فى ساعة معينة » .

وهذا التقرير إنما ينطوى على فكرة ضمنية لو أننا عمدنا إلى التعبير عنها بصراحة لوجدنا أنها ترمى بنا إلى ما وراء المقصد الذى تستهدفه النظرية الانطباعية ، وذلك لأن تعريف الانطباع أو تحديده يتضمن شيئاً أكثر من مجرد النطق به . والواقع أن الانطباعات — من حيث هى التأثيرات الكيفية الكلية غير التحليلية التى تطبعها فينا الأشياء والأحداث — إنما هى بمثابة مقدمات أو بدايات لجميع الأحكام . وليست بداية الفكرة الجديدة ، تلك الفكرة التى قد تنتهى بحكم ناضج يحىء على أعقاب بحث شامل ، سوى مجرد انطباع ، حتى فى حالة الباحث العلمى أو الفيلسوف . ولكن تحديد الانطباع (أو تعريفه) إنما يعنى تحليله ، والتحليل لا يتقدم إلا عن طريق المضي إلى ما وراء الانطباع ، فهو يستلزم إحالة الانطباع إلى الأسس (أو الأسباب) التى يستند إليها ، والنتائج التى تترتب عليه . وليست هذه العملية سوى عملية « حكم » ، وحتى إذا عمد الشخص الذى يتقل إلينا انطباعه الشخصى إلى قصر عرضه لهذا الانطباع ، وتحديد له ، وتعيينه لمعالمه ، على الإشارة إلى الأسباب أو البواعث التى تكن فى صميم مزاجه الخاص وتاريخه الشخصى ، محاولاً أن يستدرج القارئ بصراحة إلى الأخذ بشهادته ، فإنه عندئذ لابد من أن يجد نفسه مضطراً إلى تجاوز الانطباع المحض من أجل الاتجاه نحو شئ يكون موضوعياً بالقياس إليه . وتبعاً لذلك فإنه يضع بين يدى القارئ سبباً أو دعامة يسوغ بها انطباعه الخاص ، مما يجعل منه انطباعاً مدعماً يستند إلى ركيزة موضوعية أكثر من أى انطباع آخر لا يكون

قائماً إلا على مجرد قول صاحبه : « هكذا يبدو لي » ! وفي هذه الحالة يجد القارئ المحرب نفسه بإزاء وسيلة تسمح له بالتمييز بين الانطباعات المختلفة للأشخاص المختلفين بالاستناد إلى ما يملكه كل شخص من خبرة خاصة وميول ذاتية .

ولئن كانت الإحالة إلى الأسس الموضوعية إنما تبدأ بالإشارة إلى التاريخ الشخصي ، إلا أنها لا يمكن أن تقف عند هذا الحد . والسبب في ذلك أن سيرة الشخص الذي يحدد انطباعه لا تنحصر داخل جسمه وعقله ، وإنما هي تصبح على ما هي عليه بسبب تفاعلاتها مع العالم الخارجي ، ذلك العالم الذي هو في بعض أوجهه ومظاهره مشترك بينها وبين الآخرين . وحينما يكون الناقد حكيماً ، فإنه يحكم على الانطباع الذي يحدث في ساعة معينة من تاريخه الخاص ، بالنظر إلى العلل الموضوعية التي تدخلت في مجرى ذلك التاريخ . وهو إذا لم يفعل ذلك — على الأقل بطريقة ضمنية — فإن القارئ الواعي المتميز مضطر إلى أن يقوم بهذه المهمة عوضاً عنه ، اللهم إلا إذا استسلم استسلاماً أعمى لـ « سلطة » الانطباع نفسه . وفي هذه الحالة الأخيرة ، لن يكون ثمة أدنى فارق بين الانطباعات المختلفة ، بل سيكون علينا أن نضع بصيرة الذهن الواعي المثقف جنباً إلى جنب مع اندفاع الإنسان المتحمس غير الناضج .

وهناك فكرة أخرى ذات بال تنطوي عليها أيضاً عبارة « يئتم » التي أوردناها آنفاً ، فهذه العبارة تظهرنا على وجود ضرب من التناسب الموضوعي « بين الفنان والناقد » : لأنه على نحو ما تكون علاقة الموضوع بالفنان ، فكذلك تكون علاقة العمل الفني بالناقد . وآية ذلك أنه حينما يكون الفنان متبلداً عديم الإحساس ، أو حينما يعجز عن تلقيح انطباعه المباشر بمعان مستمدة من خبرة سابقة مدخرة بكل ثرائها ، فإن إنتاجه الفني لا بد من أن يجيء هزيلًا ، كما أن صورته الفنية لا بد من أن تجيء آلية .

ولا يختلف الحال عن هذا الوضع بالنسبة إلى الناقد أيضاً ، ولكن ثمة فكرة غير مشروعة تنطوى عليها هذه الإشارة إلى انطباع الفنان بوصفه حادثاً في « ساعة معينة » وإلى انطباع الناقد بوصفه حادثاً في « لحظة معينة » ، وهذه الفكرة تنص على أنه لما كان الانطباع إنما يحدث في لحظة جزئية (معينة) فإن أهميته محدودة بتلك الفترة الزمنية القصيرة . والرأى المتضمن في هذه الفكرة إنما هو المغالطة الأساسية التي ينطوى عليها النقد الانطباعي . والواقع أن كل خبرة ، حتى تلك التي تتضمن نتيجة قد تترتب على عمليات طويلة من البحث والتأمل العقلي ، إنما توجد في « لحظة معينة » ، ولكننا حينما نستنتج من هذه الواقعة أن قيمة تلك الخبرة وشرعيتها رهن باللحظة العابرة ، فإننا عندئذٍ إنما نجعل من الخبرة « نظارة » متنقلة (*) نرى من خلالها تهاويل من الأحداث التي لا معنى لها .

وفضلاً عن ذلك ، فإن مقارنة موقف الناقد من العمل الفني ، بموقف الفنان من موضوعه لمي من الصحة بحيث إنها قد تكون كفيلة بالقضاء على النظرية الانطباعية ؛ وذلك لأن « الانطباع » الذي يملكه الفنان لا يتكون هو نفسه من مجموعة من الانطباعات ، بل هو يتكون من عناصر موضوعية تترجم أو تكيف عن طريق العيان التخيلي . والموضوع مشحون بالمعاني المنبعثة عن الاتصال بعالم مشترك ، ولا بد للفنان — حتى حين يعبر عن استجاباته بكل حرية أو انطلاق — من أن يقع تحت تأثير ضروب موضوعية ثقيلة من الضغط أو الإلزام . والنقص الكامن في الكثير من ضروب النقد — إذا نحينا جانباً تلك البطاقة التي تحمل اسم الانطباعية — إنما يتجلى في أن الناقد لا يقف من العمل الذي ينقده موقف الفنان من « الانطباعات التي تلقاها من العالم » . والحق أن الناقد يستطيع أن يسترسل في أقاويله التي لا تمت بصلة إلى الموضوع وآرائه التعسفية الجائرة ، بسهولة أكثر مما يستطيع

(*) يشير ديوى هنا إلى « نظارة الأشكال والألوان الجميلة » kaleidoscope التي يديرها الرائي أو ينقلها كيفما شاء . والمقصود بالتشبيه المشار إليه أن الخبرة لا تظهرنا على تهاويل من الأحداث التي لا تنطوى على أية دلالة ، بل هي محكومة بقيم ومعان . (المترجم)

أن يفعل الفنان ، فضلاً عن أن العجز عن الخضوع لحكم الموضوع أو ضبط المادة لهو أمر أوضح للعين والأذن من العجز المقابل من جانب الناقد . ومهما يكن من شىء ، فإن نزوع الناقد نحو الركون إلى عالمه المنزول إنما هو نزوع كبير متأصل بالقدر الكافى (لدى الجميع) دون أن يكون أمراً مقبولاً تقره نظرية خاصة بعينها .

ولولا تلك الأخطاء التى تردى فيها الناقد القانونى ، وهى الأخطاء التى نبعت عن النظرية أو الرأى الذى اعتنقه ، لما ظهرت — على سبيل رد الفعل — هذه النظرية الانطباعية . ونظراً لأن النظرية الأولى قد أقامت بعض التصورات الزائفة حول القيم الموضوعية والمعايير الموضوعية ، فقد كان من السهل على الناقد الانطباعى أن ينكر وجود أى قيم موضوعية على الإطلاق . ولما كانت النظرية الأولى قد اعتنقت بالفعل تصوراً خاصاً للمعايير يتميز بطبيعته الخارجية — ويبدو بوضوح أنه مستمد من استخدام المعايير المجعولة للغايات العملية — فقد حرصت النظرية الثانية على الزعم بأنه ليس ثمة معايير من أى نوع كائناً ما كان . والواقع أن كلمة «معيار» بمعناها الدقيق ليست كلمة غامضة أو مبهمه ، وإنما هى تعنى أى مقياس كمى ؛ فالياردة كمعيار لقياس الأطوال ، والخالون كمعيار لتحديد كميات السوائل ، إنما هما معياران دقيقان لا يقلان فى دقتهما عما يمكن أن تجعل منهما التعريفات القانونية . ولنضرب لذلك مثلاً بمعيار قياس السوائل ، فنقول: إن هذا المعيار قد تحدد فى إنجلترا بقرار من البرلمان عام ١٨٢٥ . وهذا المعيار هو عبارة عن وعاء يحوى عشرة أرتال إنجليزية (بمعدل ١٦ أوقية لكل رطل) من الماء المقطر ، موزونة فى الهواء ببارومتر على ارتفاع ثلاثين بوصة و بترموتر فهرنهايتى يشير إلى درجة حرارة ٦٢° . وثمة ثلاث صفات خاصة تميز ما نسميه باسم « المعيار » . أما الصفة الأولى، فهى أنه شىء مادى جزئى يوجد حين تتوافر بعض الشروط المادية

النوعية ، أعنى أنه ليس بقيمة . فالياردة مثلا هى عبارة عن عصا خشبية طولها ياردة ، والمتر إنما هو قضيب مودع فى باريس . والمعاير — ثانيا — مقاييس لأشياء محددة ، مقاييس للأطوال ، والأوزان ، والأحجام ، ولئن كانت الأشياء التى تقاس لا تعد قيما إلا أن ثمة قيمة اجتماعية كبيرة فى أن يستطيع المرء قياسها ، مادامت خصائص الأشياء المرتبطة بالحجم والمقدار والوزن خصائص هامة للتبادل التجارى . وأخيراً يمكن القول بأن المعايير — من حيث هى معايير للقياس — إنما تحدد الأشياء من جهة « الكم » ، والقدرة على قياس الكميات تعيننا عوناً كبيراً على إصدار أحكام لاحقة ، ولكنها لا تعد هى نفسها ضرباً من الحكم . ولما كان المعيار شيئاً خارجياً عاماً ، فإنه يستعمل استعمالاً مادياً . وهكذا توضع الياردة الخشبية (مثلاً) وضعاً مادياً على الأشياء المراد قياسها لتحديد طولها .

وإذن فإن كلمة « معيار » حين تستخدم للإشارة إلى الحكم على الأعمال الفنية ، إنما تولد ضرباً من الخلط أو اللبس . اللهم إلا إذا راعينا الفرق الشاسع بين المعنى الذى نخلعه اليوم على كلمة « معيار » ومعنى معايير القياس ، وما يقوم به الناقد فى الواقع إنما هو عملية حكم ، لا قياس لأية واقعة مادية . فليس اهتمام الناقد موجهاً نحو أى شىء نسبي قابل للمقارنة — كما هو الشأن فى كل عملية قياس — بل إنما هو موجه نحو شىء فردى ، ومعنى هذا أن موضوعه كينى ، لا كمى . وليس فى هذا الموضوع أى شىء خارجى عمومى يحدده القانون، بحيث يكون واحداً بالنسبة إلى جميع المعاملات ، أو يمكن استخدامه استخداماً مادياً . والطفل الذى يستطيع أن يستعمل الياردة الخشبية ، يستطيع أن يقوم بعملية القياس كأى شخص ناضج مختبر . بشرط أن يكون فى وسعه الإمساك بالعصا ، مادامت عملية القياس ليست بمثابة « حكم » وإنما هى عملية مادية تؤدى بغرض تحديد القيمة فى التبادل ، أو لصالح بعض العمليات المادية اللاحقة ، كما هو الشأن بالنسبة إلى النجار حين يقيس الألواح الخشبية التى يستعملها فى عملية البناء ، ولكننا لن نستطيع

أن نقول: إن هذه الحقيقة عينها تصدق أيضاً على الحكم الذى تصدره على قيمة أية فكرة أو قيمة أى عمل فنى .

ونظراً لعجز النقاد عن إدراك الفارق بين معنى « المعيار » على نحو ما يستخدم (أو يطبق) فى القياس ، ومعناه على نحو ما يستخدم فى عملية الحكم أو النقد ، فقد استطاع الأستاذ جرودن Grudin أن يقول عن أحد الناقدين - وهو من المؤمنين بوجود معيار ثابت محدد يمكن تطبيقه على الأعمال الفنية - : « لقد كانت طريقته أن يقوم بجولة يتصيد فيها الكلمات والتصورات التى تؤيد مزاعمه ، إن استطاع أن يعثر عليها ، فكان عليه فى سبيل ذلك أن يركن إلى المعانى التى كان يقحمها إقحاماً على ما بين يديه من بقايا متخلفة أو فضلات متبقية ترتد إلى ميادين متنوعة ، لكى يؤلف من كل هذا مذهباً نقدياً هو مجرد تسديد خاتمة » ، ثم يضيف الكاتب - دون أن يشطط فى الحكم - : إن هذه هى الطريقة العادية التى درج نقاد الأدب على اتباعها .

بيد أن عدم وجود موضوع خارجى مطرد محدد بطريقة عامة ، لا يستتبع بالضرورة أن يكون كل نقد موضوعى للفن ضرباً من المستحيل ، وإنما الذى يمكننا أن نستنتجه مما تقدم أن النقد حكم ، وأن مثله كمثل أى حكم من حيث إنه ينطوى على ضرب من المجازفة أو المخاطرة ، بمعنى أنه يتضمن عنصراً افتراضياً ، وأنه موجه نحو كيفيات هى مع ذلك كيفيات موضوع ما من الموضوعات ، وأنه مهتم بموضوع فردى ، لا بعمل موازنات أو مقارنات بين الأشياء بالاستناد إلى قاعدة خارجية جاهزة (أو موضوعية من ذى قبل) . ونظراً لما فى النقد من عنصر مجازفة ، فإن الناقد لابد من أن يكشف عن ذاته فى صميم دراساته النقدية ، أما حين ينصرف عن الموضوع الذى هو بصدد الحكم عليه ، فإنه عندئذ إنما يضل فى عالم آخر ، أو يشرذم فى ميدان مختلف ، لكى يخلط بين القيم ، ويشيع بينها ضرباً من الفوضى أو الاضطراب ،

وليس ثمة موضع تعد فيه المقارنات أمراً ممقوتاً قدر ما هي ممقوتة في الفن الجميل .

والتقدير — فيما يقال — عملية تنصب على القيم . والمفروض في النقد — عادة — أنه عملية تقويم . وهناك — بطبيعة الحال — جانب من الصواب في هذا التصور ، ولكنه مع ذلك ملء — في التأويل الجارى — بحشد كبير من المغالطات . حقاً إن المرء حريص على تعرف قيم قصيدة ما ، أو تمثيلية ما ، أو لوحة ما ، كما أن المرء لا يدركها إلا بوصفها « كفيات — فى — علاقات — كفية » . ولكن المرء لا يرتبها فى تلك اللحظة على صورة قيم ، ولئن كان المرء قد يحكم على إحدى التمثيلات بأنها « رائعة » أو « ساقطة » ، إلا أننا لو اعتبرنا هذا الحكم ضرباً من التقويم ، لكان علينا أن نقول: إن النقد ليس من التقويم فى شىء ، والسبب فى ذلك أن النقد أمر مختلف كل الاختلاف عن مجرد صيحة مرسلّة أو انطلاق مباشر . حقاً إن النقد بحث عن خصائص الموضوع التى يكون من شأنها تسويق الاستجابة المباشرة . ومع ذلك فإن من شأن هذا البحث — حين يكون صادقاً (مخلصاً) قائماً على اطلاع ودراية — ألا يهتم بالقيم ، بل بالخواص الموضوعية التى يتميز بها الموضوع الذى نحن بصددده ؛ فإذا كنا مثلاً بإزاء لوحة ، كان علينا أن ندرس ألوانها ، وأضواءها ، ومساحاتها ، وأحجامها ، فى علاقاتها ، بعضها ببعض . ومعنى هذا أن النقد هو ضرب من « المسح » : Survey وقد يصدر الناقد أو لا يصدر ، فى خاتمة المطاف ، حكمه النهائى الحاسم على « القيمة » الكلية للموضوع ، ولكن من المؤكد أنه ، إن فعل ذلك ، فلا بد لحكمه من أن يجيء أكثر وعياً وأعمق فهماً ، مما لو صدر على أى نحو آخر ؛ وذلك لأن تقديره العام أو نظرته الكلية الآن ، لابد من أن تكون قد أصبحت أوسع أفقاً وأعمق دراية ، ولكنه حيناً يعتمد إلى إجمال حكمه على الموضوع ، فإنه لن يفعل ذلك — إذا كان حذراً متيقظاً — إلا بطريقة تكون بمثابة تلخيص لنتيجة

فحصه الموضوعى ، وعندئذ سوف يتحقق من أن تأكيده لما هو « حسن » أو « سيئ » ، بهذه الدرجة أو تلك ، إنما هو أمر لابد للأشخاص الآخرين من أن يتحققوا من حسنه أو سوءه فى صميم علاقتهم الإدراكية المباشرة بالموضوع . ومعنى هذا أن نقده لن يصدر إلا كما تصدر الوثيقة الاجتماعية بحيث يكون فى استطاعة الآخرين ممن تتوافر بين أيديهم نفس العناصر (أو المواد) الموضوعية أن يعملوا إلى مراجعته والتثبت منه ، ومن هنا فإن الناقد الحكيم - حتى حين يصدر أحكاماً تدور حول الحسن والسوء ، أو حول القيمة الكبرى والقيمة الصغرى - إنما يعمل إلى تأكيد - أو إبراز - السمات الموضوعية التى يستند إليها حكمه ، بدلا من أن يقتصر على تأكيد القيم بوصفها ممتازة أو ضعيفة . وفى هذه الحالة لابد من أن يكون لعمليات « المسح » التى يقوم بها دورها الخاص فى مساعدة الخبرة المباشرة للآخرين ، مثلها فى ذلك كمثل مسح إقليم ما من الأقاليم من حيث هو أداة تعين الشخص الذى ينتقل فى ذلك الإقليم ، فى حين أن الآراء الخاصة التى تدور حول مسألة القيمة لن يكون من شأنها سوى أن تعمل على إقامة الحواجز أو الحدود فى وجه الخبرة الشخصية .

ولكن إذا لم تكن هناك « مقاييس » للعمل الفنى ، وبالتالى للنقد (وكلمة «مقاييس» مأخوذة هنا بمعنى « موازين » أو « وحدات للقياس ») ، فإن هناك مع ذلك « معايير » للحكم ، مما يضمن لنا عدم وقوع النقد فى ميدان الانطباعية المحضة . ولم تكن مناقشتنا لقضايا الصورة فى علاقتها بالمادة ودلالة الوساطة فى الفن ، وطبيعة الموضوع التعبيرى ، سوى محاولة من جانب كاتب هذه السطور للكشف عن بعض هذه «المعايير» . بيد أن مثل هذه المعايير لا يمكن أن تعد بمثابة قواعد أو إرشادات ، وإنما هى ثمرة لجهودنا فيه أن نقف على جوهر العمل الفنى من حيث هو خبرة ، أو على نوع الخبرة التى تكون ماهيته . وبقدر ما تكون تلك النتائج صحيحة ،

فإنها تمثل أدوات يمكن استخدامها في الخبرة الشخصية ، دون أن تكون بمثابة أوامر يملأ فيها على أى شخص ذلك الموقف الذى ينبغى له أن يتخذه . ولا شك أننا حينما نقرر ما هو العمل الفنى من حيث هو خبرة ، فإننا قد نسهم فى جعل بعض الخبرات الجزئية المنصبة على بعض الأعمال الفنية الخاصة ، أكثر تطابقاً مع الموضوع المختبر ، وأشد إحساساً بمضمونه ومراده ، ولا ريب أن هذا هو أقصى ما يمكن أن يضطلع به أى معيار . فإذا كانت النتائج صحيحة أو بقدر ما تكون كذلك ، أصبح فى الإمكان التوصل إلى معايير أفضل عن طريق تحسين « فحص » طبيعة الأعمال الفنية بصفة عامة ، من حيث هى ضرب من الخبرة البشرية .

إن النقد لهُو حكم . والمادة التى ينبثق منها الحكم إنما هى العمل ، أو الموضوع ، ولكنه الموضوع على نحو ما ينفذ إلى خبرة الناقد عن طريق تفاعله مع حساسيته ومعرفته ، والذخيرة المخزنة لديه من الخبرات الماضية . وإذن فإنه لا بد للأحكام من أن تتنوع - من حيث المضمون - بتنوع المواد الملموسة التى تولدها ، والتى لا بد لها من أن تساندها ، إذا كان النقد صحيحاً مطابقاً لمقتضى الحال ، ومع ذلك فإن للأحكام صورة عامة أو طابعاً مشتركاً ، لأنها جميعاً تضطلع بأداء بعض الوظائف المعينة . أما هذه الوظائف فهى تنحصر فى أمرين : التمييز ، والتوحيد . ومعنى هذا أنه لا بد للحكم من أن يولد شعوراً أوضح بالعناصر أو الأجزاء المكونة « للعمل الفنى » . كما أنه لا بد له من أن يكشف عن الطريقة المنسقة المتناسكة التى بها ترتبط تلك الأجزاء لكى تكون كلا موحداً . وقد اعتاد النظر الفلاسفى أن يطلق على عملية تنفيذ هاتين الوظيفتين اسمى « التحليل » و « التركيب » .

ولاسبيل إلى فصل هاتين الوظيفتين ، إحداهما عن الأخرى ، نظراً لأن التحليل لا يكشف عن الأجزاء إلا بوصفها أجزاء فى كل ، ولا يظهرنا على التفاصيل أو الجزئيات إلا باعتبارها مندرجة فى موقف كلى ، أو فى عالم

عقلى . وهذه العملية هى على النقيض من عملية التجزئة أو التقطيع (التسريح) . حتى وإن تطلبت إمكانية قيام النقد شيئاً من هذا القبيل . والواقع أنه ليس ثمة قواعد يمكن وضعها للقيام بمثل هذا الفعل الدقيق . ألا وهو عملية تحديد الأجزاء الهامة ذات الدلالة داخل كل واحد بعينه ، وتعيين مواضعها الخاصة وأوزانها (أو قيمها) النسبية داخل هذا الكل . وربما كان هذا هو السبب فى أن البحوث الأكاديمية التى تدور حول الأدب كثيراً ما تنجى مجرد إحصائيات مدرسية لبعض التفاصيل الجزئية ، كما أن الدراسات النقدية المزعومة التى تتناول بالبحث اللوحات التصويرية كثيراً ما تصبح أقرب ما تكون إلى تحليلات الخبراء لخطوط الأفراد .

والحق أن الحكم التحليلي إنما هو محك لاختبار عقلية الناقد ، مادام العقل - من حيث هو تنظيم عضوى للمعاني المشتقة من التعامل الماضى مع الموضوعات بحيث تندمج مع الإدراكات الحسية الراهنة - إنما هو العضو الذى يضطلع بوظيفة التمييز . وتبعاً لذلك فإن الضمان الذى يتكفل بحماية الناقد إنما هو الاهتمام الواعى المطلع الذى يكاد يستنفد صاحبه . ونحن نقول عن هذا الاهتمام: إنه يكاد يستنفد (أو يستهلك) صاحبه ، لأنه إن لم تتوافر للناقد حساسية طبيعية تقترن بتعلق شديد ببعض الموضوعات، فإنه - مهما كان من سعة علمه - سيظل بارداً جامداً لا يكاد يقوى على التنفيذ إلى قلب العمل الفنى ، ومعنى هذا أنه لن يكون إلا غريباً لا يملك سوى أن يقف خارج ذلك العمل . ومع ذلك فإنه إذا لم تتخلل البصيرة مثل هذا الوجدان - والبصيرة ثمرة لخبرة خصبة مليئة - فإن الحكم لن يكون إلا متحيزاً ، أو هو لن يقوى على التسامى فوق مستوى النزعة العاطفية المندفعة المتدفقة . ومعنى هذا أن التعلم لابد من أن يكون بمثابة الوقود الذى يورث نيران الاهتمام (أو حرارته) ، وهذا الاهتمام الواعى المطلع - بالنسبة إلى الناقد فى ميدان الفن - إنما يعنى المعرفة القائمة على الاتصال المباشر

Acquaintance (١) بتقليد أو تراث فنه الخاص ، وهو اتصال مباشر يعد أكثر من مجرد علم بذلك التقليد ، نظراً لأنه مستمد من علاقة شخصية وثيقة بالموضوعات التي عملت على تكوين ذلك التقليد . وبهذا المعنى يكون الاتصال المباشر بروائع الفن ، وما هو دون هذه الروائع « محكاً » لاختبار درجة الحساسية « الموجودة لدى الناقد » لاقوة مستبدة تملى عليه ما ينبغي له أن يقومه أو يقدره . والحق أن روائع الفن ذاتها لا يمكن أن تقدر من وجهة نظر نقدية ، اللهم إلا إذا وضعت في صميم التراث الفني — أو التقليد — الذي تنتسب إليه .

وليس هناك فن يمكن أن يقال عنه: إنه لا يوجد فيه سوى تقليد واحد . والناقد الذي لا يشعر في قرارة نفسه بأن هناك ضروباً عديدة من التقاليد إنما هو بالضرورة ناقد ضيق الأفق ، وبالتالي فإن دراساته النقدية لن تكون سوى دراسات متحيزة إلى حد التشويه أو التحريف ، ولننظر على سبيل المثال إلى ضروب النقد التي وجهت إلى المدرسة الانطباعية المتأخرة ، مما سبق لنا أن ذكرناه ، فسنجد أن هذه الضروب من النقد قد صدرت عن أشخاص كانوا يظنون في أنفسهم أنهم خبراء أو إخصائيون لمجرد أنهم كانوا على دراية بتقليد واحد من التقاليد الفنية ، ولكن الفنون التشكيلية تشتمل على تقاليد فنية عديدة : فهناك التقليد الزنجي ، والتقليد المصري ، والتقليد الفارسي ، والتقليد الصيني ، والتقليد الياباني ، جنباً إلى جنب مع تقليد مدرسة فلورنسا وتقليد مدرسة البندقية ، مع العلم بأننا اقتصرنا على ذكر القليل من التقاليد الفنية البارزة . ونظراً لانعدام الإحساس بهذا التنوع الكبير في التقاليد الفنية ، فقد وسمت ذبذبات « الموضة » المتغيرة بطابعها

(١) كلمة acquaintance في اصطلاح الفلاسفة الأنجلو - ساكسون (من أمثال رسل وديوى) تشير إلى معرفة الشيء بالاتصال المباشر ، لا عن طريق الوصف ، أو البيانات التصورية . وديوى هنا حريص على نسبة هذا الضرب من المعرفة إلى الناقد الواعي المطلع على التراث الفني ، فإن معرفة الناقد بهذا التراث مستمدة من علاقة شخصية أو اتصال مباشر .
(المترجم)

الخاص موقف الحقب المختلفة من الأعمال الفنية ، مما أدى في بعض الأحيان إلى المبالغة في تقدير رافائيل ومدرسة روما (مثلاً) على حساب تنورتو والحريكو اللذين كانا يوماً ما علمين مشهورين . والكثير من مظاهر الخلاف العقيم الذي لا نهاية له بين النقاد ، ممن يتشبثون « بالمذهب الكلاسيكي » أو « بالمذهب الرومانتيكي » ، إنما يرجع إلى هذا المصدر عينه ، وفات هؤلاء النقاد أن في مضمار الفن دوراً كثيرة ، وأن الفنانين هم الذين عملوا على تشييدها .

والناقد الذي يلم بالأحوال الفنية المختلفة ، سرعان ما يفتن إلى التنوع الكبير في المواد الفنية القابلة للاستعمال (مادام قد سبق استعمالها بالفعل) . ومن هنا فإنه يوفرد على نفسه مشقة إصدار حكم متهور بأن هذا العمل أوذاك خاطئٌ جمالياً لمجرد أنه ينطوى على مادة ليس له بها عهد . أما حين يلتقي مثل هذا الناقد بعمل ليس لمادته سابقة معروفة ، فإنه يحذر عندئذ من أن ينطق بحكم يدين فيه هذا العمل بطريقة ارتجالية . ولما كانت الصورة إنما توجد مندمجة في مادة ، فإن من شأن الناقد — حين تكون خبرته الجمالية أصيلة صادقة — أن يقدر ذلك الحشد الكبير من الصور الخاصة القائمة بالفعل ، وأن يحاذر من توحيد الصورة بأية صنعة خاصة درج هو على تفضيلها ، وقصارى القول أنه لا يكتفى أن تكون الحصيلة العامة للناقد واسعة فحسب ، وإنما ينبغي له أيضاً أن يألف — إلى حد التشيع — مادة أكثر جوهرية ، ألا وهى تلك الظروف التى يتحرك فى ظلها « موضوع » الضروب المختلفة من الخبرة فى اتجاهه نحو التحقق أو الاكتمال ، وهذه الحركة هى التى تكون المضمون الموضوعى الميسر للجميع فى شتى الأعمال الفنية .

بيد أن هذا العلم بالتقاليد الفنية العديدة لا يمكن أن يعد بمثابة خصم لعملية « التمييز » . وإذا كنا قد تحدثنا فى الجانب الأكبر من مناقشتنا السالفة عن ضروب الاستهجان أو الإدانة التى أصدرها أصحاب النقد القانونى ، فإنه

ليس أيسر علينا الآن من أن نورد الكثير من الأخطاء الفاحشة أو الأغلاط الكبرى التي وقع فيها أصحاب المديح ، ممن لم يحسنوا وضعه في موضعه الصحيح . والواقع أن انعدام المعرفة القائمة على الاتصال التعاطفي المباشر بعدد من التقاليد الفنية ، يؤدي بالناقد إلى المبادرة إلى تقدير الأعمال الفنية الأكاديمية ، بشرط أن تكون قد حققت بسهولة تقنية ممتازة . ولعل من هذا القليل ما لقيه التصوير الإيطالي في القرن السابع عشر من استحسان لم يكن يستحقه ، لجحد أنه عمد إلى المبالغة — مصطنعاً ضرباً من المهارة التقنية — في إظهار بعض العناصر التي كان الفن الإيطالي السابق قد حرص على استبقائها في نطاق بعض الحدود المعينة . والحق أن العلم بالتقاليد — في نطاق واسع — إنما هو شرط للتمييز الدقيق الصارم ، وذلك لأن الناقد يستعين بهذه المعرفة — وهذه المعرفة وحدها — على اكتشاف مقصد الفنان ، والوقوف على مدى كفاية تنفيذه لذلك المقصد . وحسبنا أن نلقى نظرة على تاريخ النقد ، لكي نتحقق من أن هذا التاريخ مفعم بأثقال الإهمال والعناد ، مما كان يمكن ألا يعرف سبيله إليه ، لو توافرت المعرفة الكافية بالتقاليد ، فضلاً عن أنه ملء بآيات المديح لأعمال ليس لها من فضل سوى أنها تنطوي على استخدام بارع لبعض المواد .

وإنه لمن الضروري للناقد — في معظم الحالات — أن تقرن لديه عملية « التمييز » بعامل آخر مساعد ، ألا وهو العلم بتطور (أو ترقى) الفنان ، على نحو ما يتجلى في تتابع أعماله . وقلما يتسنى لنا أن ننقد فناناً بالاستناد إلى نموذج واحد أو عينة واحدة من نشاطه الفني ، وليست الاستحالة هنا براجعة إلى الواقعة المعروفة التي نعبّر عنها عادة بقولنا : « إن لكل جواد كبوة » . وإنما السبب في ذلك أن فهم منطق تطور الفنان ضروري لتمييز مقصده في كل عمل فردي . وامتلاك هذا الفهم إنما يوسع ويصنّ تلك الحصيلة التي بدونها يصبح الحكم تعسفياً أعمى . والعبارات التي قالها سيزان عن علاقة

نماذج التقليد بالفنان، إنما تصدق أيضاً على الناقد ؛ فهو يقول : « إن دراسة مصورى مدينة البندقية ، وبصفة خاصة تنتورتو ، لتدفع بالمرء إلى البحث المستمر عن وسائل تعبيرية يكون من شأنها حتماً أن تقتاده إلى انتزاع وسائله الخاصة فى التعبير من صميم اختباره للطبيعة . . حقاً إن اللوفر هو كتاب جيد يحق لنا أن نستفتيه الرأى ، ولكنه لا يخرج عن كونه مجرد وسيط . أما مشاهد الطبيعة المتنوعة فهى الدراسة الحقيقية الهائلة التى لا بد لنا من أن نتطلمع بها . . إن اللوفر هو كتاب نتعلم فيه كيف نقرأ ، ولكن لا ينبغي لنا أن نقنع بالمحافظة على قواعد مشاهير الأقدمين . فلندع إذن هؤلاء السلف ، ولنعمد إلى دراسة الطبيعة الحميلة والبحث عن طريقة للتعبير عنها وفقاً لمزاجنا الشخصى ، وإن الزمان والتأمل لهما الكفيلان بتعديل رؤيتنا شيئاً فشيئاً ، إلى أن يحىء الفهم الواعى الشامل فى خاتمة المطاف » . وحسبنا أن تغير الألفاظ التى هى فى حاجة إلى تغيير ، لكى يبرز أمامنا المسلك الذى ينبغي للناقد أيضاً أن يحتديه .

والواقع أن لكل من الفنان والناقد الفنى ميوله الخاصة أو وجهات نظره المفضلة . وهناك جوانب من الطبيعة والحياة تبدو خشنة قاسية ، فى حين توجد جوانب أخرى تبدو رقيقة ناعمة ؛ جوانب عبوسة كالحة - إن لم نقل كثيبة باردة - وأخرى تملك سحراً جذاباً ؛ جوانب مثيرة مهيجة ، وأخرى مهدئة مسكنة ، وهلم جرا إلى غير ما حد تقريباً . ومعظم « مدارس الفن » تبدى ميلاً نحو هذا الاتجاه أو ذاك . ثم لا يلبث أسلوب أصيل من العيان أو الرؤية أن يحىء فيضع يده على هذا الاتجاه أو ذاك ، لكى يمسى به حتى نهاية الشوط . ولنضرب لذلك مثلاً فنقول : إن هناك تبايناً معروفاً بين « المجرد » و « الشخص » (أو العينى) ، وهو من أكثر ضروب التباين شيوعاً . ومن هذه الناحية ، نجد أن بعض الفنانين يعملون دائماً على الوصول إلى أقصى حد من التبسيط ، شاعرين بأن من شأن التعقد الباطنى أن يؤدى

إلى التزايد (أو الإفراط) الذى يشتت الانتباه ، فى حين نلاحظ أن المشكلة التى تشغل بال غيرهم من الفنانين هى العمل على مضاعفة التحديدات (أو التخصيصات) الباطنية إلى أقصى حد يمكن أن يكون متسقاً مع التنظيم العضوى (*). ثم هناك أيضاً فارق بين الطريقة الصريحة المكشوفة فى الاقتراب من الموضوع ، والطريقة التلميحية غير المباشرة فى معالجة المادة الغامضة . وهى ما اصطللحنا على تسميته باسم « الزعة الرمزية » . وأخيراً هناك فنانون يميلون إلى ما يسميه توماس مان بالظلام والموت ، فى حين أن ثمة فنانين آخرين لا يهللون إلا للنور والهواء .

ولا نرانا فى حاجة إلى القول بأن لكل اتجاه مصاعبه ومخاطره التى تتضاعف كلما دنا من حده النهائى . فالاتجاه الرمزى قد يضل فى بيداء « اللامعقولية » ، فى حين قد ينتهى الأمر بالمنهج المباشر إلى الوقوع فى سخف الابتدال . وعلى حين أن المنهج « العيى » ينتهى إلى مجرد الشرح أو التوضيح ، نجد أن المنهج « المجرد » يقضى إلى التمرين العلمى ، وهلم جرا . ومع ذلك فإن من شأن كل واحد منهما أن يصبح منهجاً مشروعاً مسوغاً ، إذا تسنى للصورة والمادة - عن طريقه - أن تبلغ مرحلة الاتزان . والخطر الذى طالما تهدد الناقد هو أن يسير على هدى ميله الشخصى أو على ضوء العرف السائد المتحيز (وهذا هو الأغلب) ، فيتخذ من إحدى الطرق معياراً له فى الحكم ، ويستهن كل انحراف عنها بوصفه خروجاً على الفن نفسه ، وعندئذ يفوته « بيت القصيد » فى كل فن ، ألا وهو وحدة الصورة والمادة ، وهو لن يفوته إلا لافتقاره إلى التعاطف الكافى (بسبب تحيزه الطبيعى والمكتسب) مع الكثرة الهائلة لضروب التفاعل بين الكائن الحى وعالمه .

وكما أن للحكم مظهره التمييزى ، فإن له أيضاً مظهره التوحيدي - وهو ما يعرف فى اللغة الاصطلاحية باسم « التأليف » (أو التركيب) ، تمييزاً له

(*) لئن كان المثالان اللذان سقناهما للفن الحيوى إنما يقصد بهما أولاً وبالذات توضيح طبيعة الفن أو « ماهيته » ، إلا أنهما مثالان يوضحان لنا أيضاً هذين المنهجين .

عن « التحليل » . وهذا المظهر التوحيدي — أكثر من المظهر التحليلي نفسه — إنما هو « دالة » للاستجابة الإبداعية من جانب الفرد الذى يحكم ، ومعنى هذا أنه ضرب من البصيرة أو الاستبصار . وليس ثمة قواعد يمكن تحديدها للطريقة التى تسير عليها تلك القوة فى أدائها لوظيفتها ، وإنما الملاحظ أن النقد نفسه — عند هذه النقطة — سرعان ما يستحيل هو الآخر إلى فن ، وإلا فإنه لن يكون سوى آلية (ميكانيزم) تسيرها بعض القوانين ، وفقاً لتصميم جاهز معد من ذى قبل ، ولا بد للتحليل أو التمييز من أن يفضى فى النهاية إلى ضرب من التوحيد ؛ وذلك لأنه إذا أريد له أن يكون مظهراً للحكم ، فلا بد له من أن يضطلع بمهمة التمييز بين التفاصيل أو الأجزاء من حيث وزنها (قيمتها) ووظيفتها فى تكوين خبرة متكاملة . ولولا وجهة النظر الموحدة (بكسر الحاء) ، القائمة على أساس الصورة الموضوعية للعمل الفني ، لانتهى النقد إلى أن يكون عملية تعداد أو إحصاء للجزئيات أو التفاصيل . وعندئذ سيكون مثل الناقد كمثل روبنسن كروزو حينما جلس على مقعده وراح يضع قائمة بما له وما عليه من نعم أو متع وهموم أو متاعب . فالناقد فى هذه الحالة سوف يبرز الكثير من العيوب أو المثالب ، والكثير من المزايا أو المحاسن لكى يقيم بين هذه وتلك ضرباً من الموازنة التى يرصد بها حسابه . ولكن لما كان الموضوع الذى هو بصده يمثل كلا متكاملاً — وإلا لما كان عملاً فنياً أصلاً — فإن منهجاً هذا شأنه لن يكون إلا منهجاً مملاً مزعجاً . فضلاً عن كونه غير مطابق لمقتضى الحال .

يبد أنه وإن كان من واجب الناقد أن يكتشف الخيوط الموصدة ، أو النموذج الموصد الذى يتخلل كل التفاصيل أو يمتد عبر سائر الجزئيات ، إلا أن هذا لا يعنى أن تكون مهمته أن ينتج هو نفسه كلا متكاملاً . حقاً إن بعض النقاد الممتازين قد يستبدلون فى بعض الأحيان بالعمل الفني الذى هم بصده علانية ، عملاً فنياً آخر يكون من خلقهم هم ، ولكن النتيجة

«التي سنكون يلزامها في هذه الحالة لن تكون نقداً ، بل ستكون فناً . و«الوحدة» التي ينبغي للناقد أن يتعقب آثارها لا بد من أن تكون ماثلة في صميم العمل الفني ، بصفتها السمة المميزة له . ولكن ليس معنى هذا القول أن العمل الفني لا ينطوي إلا على فكرة موحدة ليس غير ، وإنما الملاحظ أنه قد تكون هناك أفكار موحدة عديدة ، وذلك على قدر ما ينطوي عليه الموضوع من خصوبة ، أو ثراء ، وكل ما نعينه بالعبارة السالفة هو أنه لا بد للناقد من أن يضع يده على النعمة السائدة أو الخيط المتصل ، المائل بالفعل في صميم العمل ، لكي يبرزه بكل وضوح ، حتى يتسنى للقارئ أن يجد دانيلا جديداً ، أو مفتاحاً جديداً يستعين به في خبرته الخاصة .

فاللوحة — مثلاً — يمكن أن تبرز بصورة «كل موحد» عن طريق الرجوع إلى علاقات الضوء ، والسطوح ، واللون ، المستخدمة بطريقة يئاثية ، والقصيدة إنما تبدو «وحدة» متكاملة من خلال الطابع الغنائي «الغالب» عليها ، أو الصبغة الدرامية السائدة فيها . وأى عمل فني بعينه قد يمثل تصميمات مختلفة ، أو يبدى أوجهاً مختلفة ، بالنسبة إلى المشاهدين المختلفين ، على ما قد يرى المثال أشكالا مختلفة كامنة في كتلة الحجارة الماثلة أمامه . وأية طريقة أو أسلوب في التوحيد لا يقل شرعية عن أية طريقة أو أسلوب آخر ، بشرط أن يراعى في التوحيد شرطان أساسيان . أما الشرط الأول فهو أن يكون الموضوع أو الخطة التي ينتقها الاهتمام ماثلة بالفعل في صميم العمل ، وأما الشرط الثاني فهو أن يكون ثمة مظهر عيني ملموس لا استمرار «الفكرة الموجهة» بثبات واتساق عبر سائر الأجزاء التي يتكون منها العمل الفني .

وقد قدم لنا جيته — مثلاً — نموذجاً ملحوظاً أو مثالا بارزاً للنقد «التأليفي» (أو التركيبي) في تفسيره لشخصية هاملت . وقد عمل تصويره للطابع الجوهرى المميز لهاملت على إتاحة السبيل أمام الكثير من القراء لفهم

أشياء (أوجواب) من المسرحية ، كانت لتغيب عن انتباههم لولا هذا التصور . ولكن على الرغم من الدور الذى أداه هذا المصور بوصفه خيطاً موصولاً ، أو على الأصح باعتباره « قوة تركيزية » . إلا أنه لا يمكن أن يعد السبيل الأوحى الذى يؤدى بعناصر المسرحية إلى التجمع عند « مركز » أو « بؤرة » واحدة . والذين شاهدوا تصوير ادوين بوث Edwin Booth للشخصية التى نحن بصددھا ، لابد من أن يكونوا قد نجحوا فى انتزاع هذه الفكرة ، ألا وهى أن مفتاح هاملت بوصفه موجوداً بشرياً، إنما يكمن فى العبارات التى قيلت لحيلدنشترن Guildenstern على أثر فشله فى العزف على مزمار من القصب : « على رسلك يا أخى ! ألا ترى أنك تحاول أن تجعل منى شيئاً تافهاً لا قيمة له ؟ إنك لتود أن تتخذ منى آلة تعزف عليها ، ويبدو أنك تعرف مفتاح نغماتى ، وإنك لتحاول أن تنتزع سرى من أعماق قلبى ؛ وكأنك تريد أن تسر غورى ابتداء من أدنى نغمة من نغماتى إلى أعلى مدى يمكن أن يبلغه صوتى ! ولست أنكر أن ثمة موسيقى كثيرة ، وصوتاً ممتازاً فى تلك الآلة الصغيرة ؛ ولكنك مع ذلك لن تستطيع أن تجعلها تنطق : (ما أنقل دمك) ، وهل تظن أننى سأكون أطوع بين يديك من مزمار أو قصبة من الغاب ؟ »

لقد درجت العادة على دراسة الحكم والأخطاء أو المغالطات باعتبارهما موضوعين وثيقى الصلة أحدهما بالآخر . والخطآن الكبيران فى مضمار النقد الجمالى، إنما هما اختزال العناصر أو التقليل منها reduction والخلط بين المقولات . والمغالطة الأولى منهما إنما تترتب على عملية التبسيط الزائد عن الحد ، فهى تظهر حينما يعزل أحد مركبات العمل الفنى على حدة لكى يحتزل « الكل » فى عبارات تستند إلى هذا العنصر الفردى المغزول . وهناك أمثلة عامة لهذه المغالطة سبق لنا أن أشرنا إليها فى فصول سابقة ، فقد تحدثنا — مثلاً — عن عزل بعض الكيفيات الحسية ، كاللون أو الشدة

اللونية ، عن العلاقات ؛ كما تحدثنا عن عزل العنصر الصورى المحض ، فضلاً عن إشارتنا إلى الحالات التى قد يرد فيها العمل الفنى إلى القيم التمثيلية وحدها دون سواها . وهذا المبدأ نفسه يصدق أيضاً حيناً تؤخذ الصنعة الفنية (أو التكنيك) على حدة ، بمعزل عن علاقتها بالصورة . هذا إلى أن ثمة مثالا آخر قد يكون أكثر نوعية ؛ ألا وهو ذلك الذى نجده فى النقد المستند إلى وجهة نظر تاريخية ، أو سياسية ، أو اقتصادية . وليس من شك فى أن الوسط الحضارى كامن فى باطن الأعمال الفنية ، كما هو قائم خارجها ؛ وهو يدخل فى تكوينها كواحدة من المقومات الأصيلة ، بحيث إن الاعتراف به لهُو عنصر هام من عناصر عملية « التميز » الصادق الصحيح . وحسبنا أن ننظر إلى لوحات تيتيان Titian ، لكى نتحقق من أن فخفخة الأرستقراطية الفينيسية، وبذخ ثرائها التجارى قد دخلا كعنصر أصيل فى صميم فنه التصويرى . ولكن المغالطة التى ينطوى عليها رد كل لوحاته إلى مجرد أسانيد اقتصادية — كما سمعت يوماً من فم أحد المرشدين « البروليتاريين » فى دير بمدينة ليننجراد — إنما هى مغالطة سافرة ما كانت لتستحق أى تنويه ، لولا أنها حالة فظة (أو نموذج صارخ) لما يحدث فى كثير من الأحيان بأساليب متخفية (أو طرق مستترة) مما لا سبيل إلى اكتشافه بسهولة . ومن جهة أخرى يلاحظ أن البساطة الدينية والحشونة المتقشفة اللتين كانتا تشيعان فى لوحات القرنين وتماثيلهم فى القرن الثانى عشر — وهما خاصيتان قد صدرتا عن وسطهم الحضارى — قد اعتبرتاً بمثابة الكيفية الجمالية الجوهرية التى تميز تلك الأعمال الفنية بغض النظر عن الكيفيات التشكيلية المحضة التى اتسمت بها الموضوعات المشار إليها .

وثمة صورة أخرى أشد تطرفاً للمغالطة الاختزالية ، ألا وهى تلك التى « تفسر » فيها الأعمال الفنية ، أو « تُؤوَل » ، على أساس عوامل لا تتوافر فى داخلها إلا بطريقة عرضية أو اتفاقيه . والجانب الأكبر مما يسمونه باسم

« النقد » التحليلى النفسانى إنما هو من هذا القبيل ، وهنا ينظر إلى العوامل التى ربما تكون قد لعبت - أولم تلعب - دوراً فى عملية التوليد السببى (أو العلى) للعمل الفنى ، كما لو كانت هى التى تفسر المضمون الجمالى للعمل الفنى نفسه . ومع ذلك فإن العمل الفنى هو ماهو ، سواء دخل فى إنتاجه عامل « التثبيت » fixation البادى فى التعلق بالأب أو الأم ، أم عامل الاهتمام الخاص بأحاسيس الزوجة . وحينما تكون هذه العوامل التى يتحدثون عنها واقعية ، وليست مجرد فروض نظرية ، فإنها تكون أدخل فى باب تأريخ سير الأفراد دون أن تمت بصلة إلى الطابع الخاص بالعمل نفسه . أما حينما تكون للعمل الفنى عيوبه ، فإن هذه العيوب لن تكون سوى نقائص ينبغي الكشف عنها فى بناء الموضوع نفسه . وحينما تمثل عقدة أوديب جزءاً لا يتجزأ من العمل الفنى ، فإنه لابد من أن يكون فى وسعنا اكتشافها فى صميم هذا العمل . بيد أن النقد « التحليلى النفسانى » ليس هو الضرب الوحيد من ضروب النقد الذى وقع فى هذه المغالطة . بل إن هذا الخطأ ليزدهر حينما نظر إلى أى ظرف عارض فى حياة الفنان ، أو إلى أى حدث يتصل بتاريخه الشخصى على أنه بديل يقوم مقام الإنتاج الفنى الذى تولد عنه(*) .

أما النوع الرئيسى الثانى الذى يشيع فيه هذا النموذج الخاص من المغالطة الاختزالية ، فهو النقد الذى يسمونه باسم « النقد الاجتماعى » . ولو أننا نظرنا إلى رواية « الأسقف السبعة » لهوثورن Hawthorne ، أو « وولدن » Walden لثورو Thoreau ، أو « المقالات » لأمرسون ، أو « هكلبرى فن » Huckleberry Finn لمارك توين ، لوجدنا أن لكل هذه الأعمال الفنية بلا شك صلة بالأوساط المقابلة التى نشأت فى أحضانها . ومعنى هذا أن المعلومات التاريخية والحضارية قد تلقى بعض الأضواء على

(*) قدم لنا مارتن شويتز Martin Schuetze فى بحثه « الأوهام الأكاديمية » أمثلة تفصيلية موفقة لهذا النوع من المغالطة . وبين لنا كيف أنها الأسهم المتداولة بين شتى مدارس التأويل الجمالى .

الأسباب التي عملت على ظهورها . ولكن ، مهما كان من أمر كل ما يمكن أن يقال أو يفعل ، فإن كل عمل فني إنما هو ما هو من الناحية الفنية ، كما أن محاسنه وعيوبه الحالية إنما تكمن في باطنه هو . حقاً إن معرفتنا بالظروف الاجتماعية التي صاحبت إنتاج العمل - حينما تكون معرفة حقيقة بمعنى الكلمة - إنما هي معرفة ذات قيمة حقيقية . ولكنها لا يمكن أن تقوم بديلاً لفهم الموضوع في صميم كيميائه وعلاقاته ؛ وآية ذلك أن الصداق ، والإجهاد البصري ، وعسر الهضم ، ربما تكون قد لعبت دورها في إنتاج بعض الأعمال الأدبية ، إن لم نقل بأنها قد تفسر - من وجهة نظر علّية صرفة - بعض الصفات التي تجلت في العمل الأدبي المتحقق . بيد أن معرفة هذه العوامل إنما هي إضافة تزيد بها من إلمامنا الطبي بالعلة والمعلول ، ولكننا لا نزيد بها من حكمنا على ما قد تم إنتاجه ، حتى ولو كان من شأن هذه المعرفة أن تدفعنا إلى اتخاذ موقف إحسان أو رحمة أخلاقية نحو الكاتب ، مما لم نكن لنشارك فيه لولا تلك المعرفة .

وهكذا نجد أنفسنا مدفوعين إلى الحديث عن المغالطة الثانية الكبرى في الحكم الجمالي ، ألا وهي مغالطة الخلط بين المقولات ، وهي المغالطة التي تبرز فعلاً بالمغالطة الاختزالية السابقة . والحق أن لكل من المؤرخ ، وعالم الفسيولوجيا ، وكاتب السير (أو التراجم التاريخية) ، وعالم النفس ، مشكلاته الخاصة وتصوراته الموجهة ، مما يتحكم في سير كل البحوث التي يقوم بها . والأعمال الفنية إنما تزود كل هؤلاء الباحثين بالكثير من المواد الهامة أو المعطيات الملائمة التي تعينهم على مواصلة القيام ببحوثهم الخاصة ؛ فمؤرخ الحياة اليونانية لا يستطيع أن يكون تقريره عن الحياة اليونانية ، اللهم إلا إذا أدخل في اعتباره آثار الفن اليوناني ، فإن هذه الآثار لا تقل أهمية وارتباطاً بمقصده عن النظم السياسية التي كانت قائمة في أثينا واسبرطة . هذا إلى أن التأويلات الفلسفية للفنون ، على نحو ما زدنا بها كل من أفلاطون

وأرسطو ، إنما هى وثائق ضرورية لا غنى عنها لمؤرخ الحياة العقلية فى أثينا . ولكن الحكم التاريخى ليس من الحكم الجمالى فى شئ ؛ حقاً إن هناك مقولات - أعنى تصورات موجهة للبحث - تتلاءم بطبيعتها مع التاريخ ، ولكن استعمال هذه المقولات للتحكم فى توجيه البحث الفنى - ذلك البحث الذى ينطوى على أفكاره الخاصة - لن يكون من شأنه سوى أن يولد الخلط والالتباس . وما يصدق على الطريقة التاريخية فى البحث ، إنما يصدق أيضاً على سائر الأساليب الأخرى فى معالجة الموضوعات . فهناك - مثلاً - جوانب رياضية فى النحت والتصوير ، كما هو الشأن فى المعمار سواء بسواء . وقد قدم لنا جى هامبىج Jay Hambidge بحثاً فى رياضيات الأوانى اليونانية . كذلك ظهرت دراسة بارعة فى العناصر الصورية الرياضية للشعر . وأى كاتب يترجم ، أو يكتب سيرة ملقى ، لابد من أن يجد نفسه مضطراً إلى الاستعانة بأعمالهما الأدبية عند تكوينه لصورة حياتهما ، وإلا لأصبح منبوذاً مهملاً . هذا إلى أن العمليات الشخصية المتضمنة فى تكوين الأعمال الفنية هى معطيات قيمة بالنسبة إلى دراسة بعض العمليات الذهنية ، كما أن تسجيلات الإجراءات التى يستخدمها الباحثون العلميون إنما هى أدوات ذات بال بالنسبة إلى دراسة العمليات الذهنية أيضاً .

وقد يكون لعبارة « الخلط بين المقولات » جرس عقلى ، ولكن المقابل العملى لهذه العبارة هو الخلط بين القيم (*) . والنقاد - مثلهم فى ذلك كمثل الباحثين النظريين - يميلون إلى محاولة ترجمة (الظاهرة) الجمالية المتميزة إلى لغة نوع آخر من الخبرة . والصورة الشائعة لهذه المغالطة هى الزعم بأن الفنان يتخذ نقطة انطلاقه من مواد تملك من ذى قبل مركزاً أخلاقياً ، أو وضعاً فلسفياً أو مكانة تاريخية ، أو أيما كانت ، ثم يعمد بعد ذلك إلى جعلها مواد شبيهة

(*) . هناك فصل قيم بهذا العنوان فى كتاب بيورمير Buermeyer المسى باسم « الخبرة

الجمالية » "The Aesthetic Experience"

مستساغة عن طريق الاستعانة بالتوابل الانفعالية والمطيات الخيالية . وتبعاً لذلك ، فإن العمل الفني في هذه الحالة إنما ينظر إليه على أنه عملية « إعادة تنقيح » لقيم متداولة من قبل في ميادين أخرى من الخبرة .

وليس هناك أدنى شك في أن القيم الدينية — مثلاً — قد أثرت على الفن تأثيراً لا نكاد نجد له نظيراً في أى مجال آخر ؛ وآية ذلك أن الأفاصيص (أو الأساطير) العبرية والمسيحية — خلال حقبة طويلة من حقب التاريخ الأوروبي — كانت بمثابة المادة الأساسية لجميع الفنون . ولكن هذه الحقيقة — في حد ذاتها — لا تنبئنا بشيء عن القيم الجمالية المتميزة . وحسبنا أن ننظر إلى اللوحات البيزنطية ، والروسية ، والقوطية ، والإيطالية القديمة ، لكي نتحقق من أنها جميعاً لوحات « دينية » ، ومع ذلك فإن لكل منها صفاته الخاصة من الناحية الجمالية . ولاشك أن الأشكال الفنية المختلفة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بما هناك من اختلاف في التفكير الديني والممارسات الدينية ؛ ولكن من المؤكد أن تأثير الصورة الفسيفسائية mosaïc — من الناحية الجمالية — إنما هو اعتبار يتعلق بالموضوع الفني أكثر من كل ما عداه . والمسألة التي نحن بصدددها ترتبط بالترفة التي طالما أشرنا إليها في المناقشات السابقة ، بين العناصر المادية والمادة . والواسطة والتأثير هما المادتان الهامتان ، وهذا هو السبب في أن بعض الأعمال الفنية المتأخرة التي ليس لها مضمون ديني قد تنطوى على تأثير ديني عميق . ونحن نميل إلى الظن بأن الفن العظيم الذي ينطوى عليه « الفردوس المفقود » سيكون موضع قبول أعظم (لا أقل) ؛ كما أن الملحمة الشعرية نفسها سوف تجد دائرة أوسع من القراء ، بعد أن يكون نبذ مبادئ اللاهوت البروتستانتي المتضمنة فيها قد استحال إلى عدم اكتراث ونسيان . ولكن هذا الرأي لا يعنى بالضرورة أن تكون الصورة مستقلة عن المادة ، بل كل ما يعنيه هو استحالة التوحيد بين المادة الفنية وبين الموضوع theme ، على نحو ما يستحيل التوحيد بين صورة « الملاح

القديم» وبين القصة التى يدور حولها موضوع تلك الملحمة . وليس ما يوجب أن يكون إخراج (mise-en-scène) - تصوير ملتون للفعل الدرامى للقوى الكبيرة باعثاً على الاضطراب أو المضايقة من الناحية الجمالية ، كما أنه ليس هناك ما يزعج القارئ المحدث اليوم حين يقرأ دراما «الإلياذة» . وهنالك فارق عميق بين «حامل» العمل الفنى ، أعنى ذلك الموصل العقلى الذى يتقبل الفنان عن طريقه موضوعه الخاص لكى ينقله إلى جمهوره المباشر ، وبين كل من صورة ومادة ذلك العمل .

والملاحظ أن التأثير المباشر للقيم العلمية على القيم الفنية، إنما هو أقل بكثير من تأثير الدين ، ولسنا نظن أن أحداً من النقاد قد يجد فى نفسه من الجرأة ما يستطيع معه أن يزعم أن الخصائص الفنية المميزة لأعمال دانتي أو ملتون قد تأثرت بقبولها لنظرية خاصة فى نشأة الكون لم يعد لها اليوم أى مركز علمى . أما فيما يتعلق بالمستقبل ، فإننا نعتقد أن وردزورث لم يجانب الصواب حينما قال : «... إنه لو نجحت جهود رجال العلم فى إحداث أية ثورة مادية - مباشرة أو غير مباشرة - فى موقفنا البشرى وفى الانطباعات الحسية التى درجنا على استقبالها فى العادة ، لاستحال على الشاعر أن ينأى أكثر مما يفعل الآن .. ولوجد نفسه مضطراً إلى أن يبقى بجوار العالم ، لكى ينقل الإحساس إلى صميم موضوعات العلم . أما الكشف البعيد المدى لكل من عالم الكيمياء ، وعالم الأحياء ، وعالم المعادن ، فإنها ستصبح موضوعات صالحة للفن الشعرى - مثلها فى ذلك كمثل أى شئ آخر يمارس فيه هذا الفن . ولكن بشرط أن يحين الزمن الذى تصبح فيه كل تلك الأشياء مألوفة لدينا ، والذى تستحيل فيه العلاقات التى ينظر من خلالها أهل العلوم إلى تلك الأشياء ، مادة واضحة ملموسة أماناً ، بوصفنا موجودات تستمتع وتأنم » . ولكن الشعر لن يستحيل - لهذا السبب - إلى صورة شعبية من العلم ، كما أن قيمة النوعية الخاصة لن تكون هى قيم العلم .

وهناك نقاد يخلطون بين القيم الجمالية والقيم الفلسفية ، خصوصاً تلك القيم التى وضع أسسها فلاسفة الأخلاق . ولعل من هذا القبيل ما يقوله ت.س. إليوت (مثلاً) من أن «أصدق فلسفة هى أفضل مادة لأعظم شاعر» . بمعنى أن مهمة الشاعر تنحصر فى جعل المضمون الفلسفى أكثر قابلية للحياة عن طريق إضافة الكيفيات الحسية والانفعالية . ولكننا لو تساءلنا عن معنى «أصدق فلسفة» لوجدنا أن هذا نفسه موضع خلاف ، بيد أن نقاد هذه المدرسة لا يعدمون اعتقادات محددة ، إن لم نقل جازمة ، حول هذا الموضوع . ومن ثم فإنهم على استعداد — دون أن يكون لديهم أى كفاية خاصة فى مضمار التفكير الفلسفى — لأن يصدروا بصفة رسمية *ex cathedra* أحكاماً قاطعة ، نظراً لأنهم قد التزموا بتصوير خاص لعلاقة الإنسان بالكون ، مما كان سائداً فى إحدى الحقب التاريخية القديمة . وهم يعتبرون أن تجديد هذا التصور أمر ضرورى لإنقاذ المجتمع من حالة الشر الراهنة التى هو ضحية لها . وليست دراساتهم النقدية — فى جوهرها — سوى مجرد نصائح أو توصيات خلقية . ولكن لما كنا نجد لدى كبار الشعراء فلسفات مختلفة ، فإن قبول وجهات نظرهم إنما يستلزم استهجان شعر ملتون إذا كنا نقبل فلسفة دانتي ، واعتبار شعر كل من دانتي وملتون معيياً أو ركيكاً إذا كنا نأخذ بفلسفة لوكرتيوس . ولو أننا سلمنا بالأساس الذى تقوم عليه أية فلسفة من هذه الفلسفات ، لكان علينا أن نتساءل : « وأين سيكون موضع جيته ؟ » . ومع ذلك فإن هؤلاء هم شعراؤنا الفلاسفة الكبار .

ولو أننا نظرنا إلى عملية «الخلط بين القيم» ، لوجدنا أنها تترد فى خاتمة المطاف إلى هذا المصدر عينه ، ألا وهو إغفال الدلالة الحقيقية للواسطة . والواقع أن استعمال واسطة معينة ، أو لغة خاصة ذات خصائص نوعية قائمة بذاتها ، إنما هو الأصل الذى يصدر عنه كل فن ، سواء أكان فلسفياً أم علمياً ، أم تطبيقياً ، أم جمالياً . وحسبنا أن تلقى نظرة على فنون العلم ،

والسياسة ، والتاريخ والتصوير ، والشعر ، لكي نتحقق من أنها تملك جميعاً . في النهاية نفس المواد materials ، ألا وهى تلك التى تتكون من تفاعل المخلوق الحى مع ظروف بيئته . والفارق بين هذه الفنون ، إنما يرجع إلى الوسائط التى تنقل وتعبر بها عن تلك المواد ، لا إلى المواد ذاتها ، وكل فن منها يعدل مظهره بعينه من مظاهر المادة الخام للتجربة ، محولاً إيها إلى موضوعات جديدة تتلاءم مع غرضه الخاص ، كما أن كل غرض خاص يتطلب بطبيعته واسطة خاصة لتنفيذه . فالعلم — مثلاً — يستعين بالواسطة التى تنكيف مع أغراض الضبط والتنبؤ بالمستقبل ، والعمل على زيادة القوة . وبهذا المعنى يمكن القول بأن العلم نفسه فن (*) ، وهناك شروط خاصة لو توافرت ، لاستحالت مادة العلم إلى مادة جمالية . ولما كان غرض الفن الجمالى إنما هو العمل على رفع مستوى الخبرة المباشرة ذاتها ، فليس بدعاً أن نراه يستخدم الوسائط الملائمة لتحقيق هذا الغرض . والعدة الضرورية التى ينبغى أن يزود بها الناقد إنما هى أولاً وقبل كل شئ الحصول على الخبرة ، ثم العمل على إظهار مقوماتها بصورة الوسائط المستخدمة فيها . وأى فشل فى الاضطلاع بإحدى هاتين المهمتين لابد من أن يفضى بالضرورة إلى خلط بين القيم . ولو أننا نظرنا إلى الشعر على أنه يملك فلسفة ، حتى ولو كانت فلسفة « صادقة » يستعين بها كمادة خاصة به ، لكان مثلنا كمثل من يقول : إن النحو هو مادة الأدب .

بيد أننا لا ننكر بطبيعة الحال أنه قد تكون للفنان فلسفته ، وأن هذه الفلسفة قد تؤثر فى عمله الفنى . ولما كانت واسطة الألفاظ نتاجاً لفن اجتماعى سابق ، مما يجعل الكلمات حافلة من ذى قبل بالمعانى الأخلاقية ، فإن « الفنان » الذى يعمل فى مضمار الأدب أكثر تأثراً بالفلسفة من سائر الفنانين الآخرين الذين يستخدمون فى إنتاجهم واسطة تشكيلية . فهذا سنتيانا — مثلاً — شاعر

(*) أكدنا هذه النقطة فى الفصل الرابع من كتابنا « البحث عن اليقين » .

ولكنه أيضاً فيلسوف وناقد . وهو - إلى جانب هذا - ينص صراحة على المعيار الذى يصطنعه فى النقد . فى حين أن هذا المعيار هو بعينه ذلك الشيء الذى لا ينص عليه النقاد ، والذى يبدو أنهم قلما يفتنون إليه . ويتحدث ستيانا عن شكسبير فيقول : « .. لقد أفلت « الكون » من قبضته ، والظاهر أنه لم يستشعر أية حاجة إلى صياغة مثل هذه الفكرة . صحيح أنه صور الحياة البشرية بكل ثرائها وتنوعها ، ولكنه ترك هذه الحياة دون تنسيق . فبقيت - بالتالى - خلواً من كل معنى » . ولكن لما كانت المشاهد المختلفة والشخصيات المتنوعة التى قدمها لنا شكسبير ، إنما ينطوى كل منها على تنظيمه الخاص ، فإن هذه العبارة تشير بكل وضوح إلى انعدام نوع خاص من التنسيق ، ألا وهو التنسيق الكونى الكلى (الشامل) . ولم يشأ ستيانا أن يدع هذه الفكرة نهياً للافتراضات أو الظنون ، بل هو قد عبر عنها بصراحة حين قال : « إنه ليس هناك أى تصور محدد لأية قوى - طبيعية كانت أم أخلاقية - تسود طاقاتنا البشرية الفانية وتعلو عليها » . والنقص الذى يشكو منه ستيانا إنما هو انعدام « الكلية » ؛ مع العلم بأن « الامتلاء » لا يعنى « الكلية » . ويعود ستيانا مرة أخرى فيقول : « إن ما يتطلبه التكامل النظرى ليس هو هذا النسق أو ذاك ، بل أى نسق » .

وعلى النقيض من شكسبير ، نجد أن هوميروس ودانتى كانا يتمتعان بإيمان استطاع أن « يطوى عالم الخبرة فى عالم الخيال ، حيث وجدت المثل العليا للعقل ، والهو ، والقلب تعبيراً طبيعياً » (مع ملاحظة أن العبارات المؤكدة ليست فى النص الأصل) . وقد يكون خير ما يلخص وجهة نظره الفلسفية ، تلك العبارة التى وردت فى معرض نقده لبراوننج حيث يقول : « إن قيمة الخبرة لا تنحصر فى الخبرة ، بل فى المثل العليا التى تكشف عنها » . أما عن براوننج نفسه فإنه يقول : « إن منهجه يتمثل فى النفاذ إلى الأشياء عن طريق التعاطف ، لافى وصفها أو تصويرها عن طريق العقل » . وتلك

عبارة قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة أنها وصف رائع لشاعر درامى ، لا مجرد نقد مضاد كما أريد لها أن تكون .

بيد أن ثمة فلسفات وفلسفات ، كما أن هناك دراسات نقدية ودراسات نقدية . وهناك وجهات نظر خاصة يمكن بالاستناد إليها أن نقرر أن شكسبير كان يملك فلسفة ، وأنه كان يملك فلسفة أكثر تلامهاً مع عمل الفنان من تلك التى تتصور المثل الأعلى للفلسفة على أنه إدماج للخبرة فى مثل أعلى متعال وسيطرة على ما فيها من امتلاء وتنوع من قبل تلك القوة المتعالية التى لا يستطيع أن يدركها إلا العقل حين يمتد فيها وراء الخبرة . وهناك فلسفة تؤمن بأن الطبيعة والحياة تقدمان لنا فى وفرتهما الخصبة حشداً من المعانى ، وأنهما قابلتان للكثير من الترجمات (أو التأويلات) من جانب الخيال . ولكن على الرغم مما حظيت به المذاهب الفلسفية التاريخية الكبرى من اتساع المدى وعلو الشأن ، إلا أن الفنان قد ينفر بطبيعته من هذا الإكراه أو الضغط الذى يفرضه عليه قبوله لأى مذهب من المذاهب . وإذا كان بيت القصيد كما قال سنتيانا « ليس هو هذا المذهب أو ذاك ، بل أى مذهب » ، فلماذا لا نسلم — مع شكسبير — بذلك النسق الحر المتنوع للطبيعة ، على نحو ما يعمل ويتحرك فى الخبرة على صورة تنظيمات عديدة متنوعة للقيمة ؟ وحسبنا أن نقارن تلك « الصورة » التى يقال: إن « العقل » يوصى بها بالحركة والتغير السائدين فى الطبيعة ، لكى نتحقق من أن هذه « الصورة » قد تترد إلى تراث أو تقليد خاص هو عبارة عن تأليف فج متحيز قد صيغ بلغة مظهر واحد ضيق الأفق من مظاهر الخبرة . أما الفن المخلص للإمكانات العديدة المتضمنة فى عملية التنظيم ، المترکز فى ذلك الحشد الكبير من الاهتمامات والمقاصد التى تقدمها لنا الطبيعة — كما كان شأن فن شكسبير — فإنه قد لا ينطوى على امتلاء أو وفرة فحسب ، بل على تكامل وسلامة عقلية لا يتوافران فى فلسفة التحدد ، والتعالى ، والثبات . والمشكلة — بالنسبة

إلى الناقد — إنما هي مشكلة تكافؤ الصورة مع المادة ، لا مشكلة وجود أية صورة خاصة أو عدم وجودها . ولا تنحصر قيمة أية خبرة في المثل العليا التي تكشف عنها فحسب ، بل هي تنحصر أيضاً فيما لديها من قدرة على إظهار العديد من المثل العليا . وتلك قدرة تعد أشد تأصلاً وأعمق دلالة من أى مثل أعلى قد تكشف عنه ، مادامت هي التي تضم المثل في صميم مسارها ، وهي التي تحطمها لكي تعيد بناءها ؛ وإذن فقد يكون في وسعنا أن نعكس الآية فنقول : إن قيمة المثل العليا إنما تنحصر فيما نفرض إليه من خبرات .

وثمة مشكلة لا بد لكل من الفنان ، والفيلسوف ، والناقد ، من مواجهتها على قدم المساواة ، وتلك هي مشكلة العلاقة بين الثبات والتغير . وقد اتجه ميل الفلسفة ، في أكثر صورها تمسكاً بالسنة (أو الأثر ذو كسية الفكرية) خلال العصور ، نحو الثابت (أو اللامتغير) ، فكان لهذا الميل أثره على أكثر الناقلين جدية ، إن لم نقل بأن هذا الميل نفسه قد يكون هو الذي عمل على ظهور الناقد القانوني . وأصحاب هذا الرأي يتناسون أن الثبات في الفن — وفي الطبيعة أيضاً بقدر ما نستطيع أن نحكم عليها من خلال واسطة الفن — ليس مبدأً سابقاً (أو متقدماً) ، بل هو دالة أو نتيجة للتغيرات فيما يقوم بينها بعضها والبعض الآخر من علاقات . ولو أننا عدنا إلى المقال الذي كتبه براوننج عن شلي، لوجدناه (فيما يبدو لنا) يدنو — بقدر ما هو ميسر لأي نقد أن يفعله — من التقرير الصحيح لحقيقة أمر العلاقات القائمة بين الموحد و«الكلي» ، بين «المتحرك» ، بين «الفردى» و«الكلي» . مما يدفعنا إلى الاستشهاد به في شيء من الإسهاب . وإليك ما يقوله براوننج :

«لئن كان «الذاتي» قد يبدو في الظاهر أنه المطلب الأقصى لكل عصر ، إلا أنه لا بد له «موضوعي» — بأدق معانيه — من أن يظل مع ذلك محتفظاً

بقيمتها الأصلية ؛ وذلك لأن علينا دائماً أن نشغل أنفسنا بهذا العالم ، بوصفه نقطة انطلاقنا وسندنا أو دعامتنا على حد سواء ، فليس العالم شيئاً نتلقفه ثم نلقى به جانباً ، بل هوشىء لا بد لنا من أن نرتد إليه ، وأن نعاود تعلمه . وقد يتبخر الفهم الروحي إلى ما لا نهاية ، ولكن لا بد لمادته الغفل من أن تظل باقية “ .

” إن ثمة وقتاً يبدو فيه أن النظر السائد (العام) قد استطاع أن يمتص – إن صح هذا التعبير – إلى حد الامتلاء كل الظواهر المحيطة به ، سواء أكانت روحية أم مادية ، لدرجة أنه قد أصبح يرغب بالأحرى في أن يعرف أدق معنى لما يمتلكه ، بدلا من أن يتقبل أية زيادة فيما يمتلكه . وهذه هي فرصة الشاعر ذى العيان الأسمى لكي يرفع أقرانه – بما لديهم من أنصاف إدراكات – إلى مستواه الخاص عن طريق تعميق دلالة التفاصيل ، وتحقيق المعنى الكلى . وإن تأثير هذا العمل العظيم هو تأثير هبات أن يزول ؛ فهذه جماعة من الخلف (ألا وهم الهوميرون) تعمل بنفس الروح – إن في كثير أو قليل – فتتوقف طويلا عند كشفه ، وتعتمد إلى تقوية مذهبه ، إلى أن يتبين – على حين غفلة – أن العالم قد أصبح يحيا تماماً على ظل من الحقيقة ، على عواطف ممزوجة بالأوهام ، على تراث واقعة أو تقليد حكمة ، أو قش الحصاد المتبقي من العام الماضي . وعندئذ تعلق صيحة ذلك النداء الأمر الذى يتطلب ظهور شاعر من نوع جديد ، يكون في وسعه على الفور أن يستبدل بذلك الاجترار العقلى لغذاء قد التهم منذ زمن بعيد ، زادا من الأعشاب النضرة الحية . وسرعان ما ينجح هذا الشاعر في الحصول على مادة جديدة ، حين يعتمد إلى تجزئة المجاميع الكلية المزعومة إلى أجزاء ذات قيمة مستقلة غير مرتبة دون أن يحفل بالقوانين المجهولة الواجب اكتشافها للعمل على إعادة التأليف بينها (فتلک مهمة شاعر آخر سيكون عليه من بعد أن يفكر في مثل هذه الأمور) ، بل واضعاً نصب عينيه أن يكون سخياً في تقديم

موضوعات يراها الناس بعيانهم الخارجى لا الداخلى ، وأن يصوغ لاستعمالهم الخاصة إبداعاً جديداً مختلفاً عن الإبداع السابق ، يكون من شأنه أن يحل محله بمقتضى ما للحياة من حق على الموت ، ذلك الحق الذى يسمح لها بأن تستمر على قيد البقاء ، إلى أن تضطر — بحكم منطق التغير الحتمى — كفايتها الذاتية نفسها إلى أن تتطلب — فى النهاية — إظهار ما بينها وبين شىء أسى من وشائج قرابة ، فى الوقت الذى ستكون فيه الوقائع الإيجابية (التى مازالت مع ذلك فى حالة صراع) قد أخذت فى التدافع هى نفسها وفقاً لقانون يكون من شأنه أن يحقق الانسجام .

” وكل ما فى العالم من شعر ردىء (وهو ما يصح أن نسميه بالشعر الحسابى — أو المحسوب — بالنظر إلى ضروب الشبه الموجودة بينهما) سرعان ما يتبين أنه وليد إحدى الدرجات اللامتناهية من ضروب التناقض القائمة بين الصفات النفسية للشاعر ، مما يتسبب فى ظهور حاجة إلى التقابل (أو التجاوب) بين عمله من جهة وبين المظاهر المتنوعة للطبيعة من جهة أخرى . وهنا تكون النتيجة ظهور شعر زائف — أيا ما كانت صورته — شعر يظهرنا على الأشياء لا كما هى بالنسبة إلى البشر عامة ، ولا كما هى بالنسبة إلى الشخص الفردى الذى يضطلع بمهمة الوصف ، بل على نحو ما يفترض وجودها بالنسبة إلى إحدى الحالات النفسية المحايدة اللاواقعية ، حالة تكون وسطاً بين الاثنين ، ولا تكون لها أدنى قيمة بالنسبة إلى أى واحد منهما ، بل تحيا لحظتها القصيرة من خلال تكاسل كل من يقابلها بسبب عجزه عن اكتشاف ما فيها من غش أو خداع “ .

ولو أننا نظرنا إلى الطبيعة والحياة لوجدنا أنهما لا تكشفان عن تدفق وصيرورة فحسب ، بل هما تظهران أيضاً استمراراً واتصالاً ، والاستمرار أو الاتصال يطوى فى ثناياه قوى وبنابات تدوم عبر التغير . أوهى — على الأقل — حين تتغير ، إنما تفعل ذلك بطريقة أكثر بطوياً مما تفعله الأحداث

السطحية ، مما يجعل منها بالتالى قوى ثابتة نسبياً . ولكن التغير محتوم ، حتى إذا لم يكن ذلك إلى ما هو أحسن ، ولابد من مواجهة هذا التغير وتسوية حسابنا معه ، هذا إلى أن التغيرات ليست جميعها تدريجية ، وهى تبلغ أوجها على شكل طفرات مفاجئة ، أو على شكل تحولات تبدو فى حينها ثورية ، ولكنها لا تلبث فيما بعد أن تتخذ مكانها فى تطور منطقي ، وذلك بالنسبة إلى وجهة نظر متأخرة . وكل هذه الحقائق إنما تصدق أيضاً على الفن ، فإذا نظرنا إلى الناقد — وهو أقل إحساساً بأمارات التغير منه بالعناصر المترددة والظواهر الدائمة — وجدناه يستخدم معيار التقليد دون فهم لطبيعته ، ويلتجئ إلى الماضى للحصول على أنماط ونماذج دون أن يدري أن كل ماض كان يوماً ما مستقبلاً وشيكاً لماضيه ، وأنه الآن ماض — لا بصفة مطلقة — بل بالنسبة إلى التغير الذى يكون الحاضر.

إن لكل ناقد — كما لكل فنان — ميلاً خاصاً ، أو تفضيلاً ذاتياً ، يرتبط بصميم وجود الفردية . ومهمة الناقد هى أن يحول هذا الميل الخاص إلى أداة للإدراك المرهف الحساس ، أو إلى وسيلة للاستبصار الذكى الواعى ، دون أن يتنازل فى الوقت نفسه عن التفصيل الغريزى الذى يستمد منه التوجيه الشخصى والإخلاص أو الصدق الفنى . أما حين يدع الناقد لأسلوبه الاختيارى الخاص فى الاستجابة ، الفرصة للتحجر على صورة قالب ثابت محدد ، فهناك يصبح هو نفسه عاجزاً عن الحكم حتى على تلك الأشياء التى يجتذبه نحوها ميله الخاص ، وذلك لأنه لابد من رؤية تلك الأشياء داخل منظور عالم هو من التنوع والامتلاء بحيث إنه ليشتمل على كثرة لانهاية لها من الكيفيات الأخرى التى تملك قوة جاذبة ، كما تنطوى على أساليب أخرى عديدة من الاستجابة . وحتى تلك الجوانب المحيرة المذهلة من العالم الذى يعيش فيه قد تصلح مواد للفن ، ولكن بشرط أن تجد الصورة التى يتم من خلالها التعبير عنها بالفعل . وإذا كان ثمة فلسفة يستطيع الناقد أن يستمد

منها إلهامه بكل ثقة واطمئنان ، فتلك هى فلسفة الخبرة التى تشعر شعوراً
حاداً مرهقاً بضروب التفاعل التى لا حصر لها . مما صميم مادة الخبرة ،
وكيف يتسنى للناقد - عن غير هذا الطريق - أن يمتلئ إحساساً بالحركات
المتنوعة المتجهة نحو تمامها فى الخبرات الكلية المختلفة التى ستسمح له بتوجيه
إدراكات الآخرين نحو تقدير أشد اكتمالاً وأكثر انتظاماً للمضمون الموضوعى
للأعمال الفنية ؟

إن الحكم النقدى لا ينبثق من خبرة الناقد المتعلقة بالمادة الموضوعية
فحسب ، كما أنه لا يستند إلى هذه المادة فى صحته أو شرعيته فحسب ، بل
هو يقوم أيضاً بمهمة تعميق مثل هذه الخبرة لدى الآخرين . وليس من شأن
الأحكام العلمية أن تفضى فى النهاية إلى ازدياد الضبط فحسب ، بل إن من
شأن هذه الأحكام أيضاً - بالنسبة إلى أولئك الذين يعون ويفهمون - أن
تضيف الكثير من المعانى الواسعة إلى الأشياء المدركة والمتعامل معها فى
الاتصال العادى أو الاحتكاك اليومى بالعالم . وإذن فإن وظيفة النقد هى إعادة
تربية إدراكنا للأعمال الفنية ، بمعنى أن النقد عامل مساعد فى تلك العملية
العسيرة ، ألا وهى عملية تعلم الرؤية والاستماع . أما الرأى الذى يقرر أن مهمة
النقد هى « التثمين » ، أو « التسعير » ، أو « الحكم » ، بالمعنى القانونى
والخلقى ، فإنه كفىل بأن يعطل إدراك أولئك الذين يتأثرون به (أى بالنقد
الذى ينسب إلى نفسه مثل هذه المهمة) ، والمهمة الخلقية للنقد إنما تودى
بطريقة غير مباشرة . وحين تكون بين يدى الفرد خبرة موسعة فائضة
بالحياة ، فهناك لا بد من أن يكون فى وسعه أن يصطنع لنفسه « تقديرأ »
خاصاً ، وليس من سبيل للأخذ بيده على هذا الدرب إلا بالعمل على توسيع
خبرته عن طريق العمل الفنى الذى يعد النقد منه بمثابة مساعد أو معين .
والمهمة الأخلاقية للفن نفسه، إنما تنحصر فى استبعاد الرأى المبتسر والقضاء
على الموازين التى تمنع العين من الرؤية ، وانتزاع الأستار التى ترجع

إلى العادة والألفة ، وتحسين القدرة الموجودة لدينا على الإدراك ؛ ومعنى هذا أن مهمة الناقد هى مساعدة ذلك العمل الذى يؤديه الموضوع الفنى . وليس تطفل استحساناته واستهجاناته الخاصة ، أو تقديراته وتقريعاته الخاصة ، سوى الدليل الساطع على عجزه عن فهم مهمته وأداء وظيفته بوصفه مجرد عامل فى ترقى الخبرة الشخصية الصادقة (أو المخلصة) . ونحن لانضع أيدينا على الأهمية الكاملة أو الدلالة الحسبة لأى عمل فى اللهم إلا إذا استطعنا أن نجتاز فى عملياتنا الحيوية الخاصة ، نفس العمليات التى اجتازها الفنان أثناء إنتاجه للعمل . والميزة التى ينفرد بها الناقد هى أنه يشارك فى تقدم تلك العملية الإيجابية ، أو يسهم فى ترقىها ، ولا يحق لنا أن ندين الناقد أو نستهن بعمله ، اللهم إلا إذا أسهم فى تعطيل تلك العملية ، وهو ما قد يحدث فى كثير من الأحيان .

الفصل الرابع عشر

الفن والحضارة

إن الفن هو صفة أو كيفية تشيع في أية خبرة ؛ فهو لا يعد - اللهم إلا على سبيل المجاز - بمثابة الخبرة ذاتها ، والخبرة الجمالية هي دائماً أكثر من مجرد شيء جمالي ؛ لأن فيها جسماً من المواد والمعاني - التي لا تعد في ذاتها جمالية - ولكنها لا تلبث أن تصبح ذات صبغة جمالية حينما تندرج في حركة إيقاعية منظمة تتجه نحو التحقق أو الاكتمال . والمادة ذاتها إنما هي بشرية إلى أبعد حد ، وهكذا نرتد من جديد إلى الموضوع الذى دار حوله بحثنا في الفصل الأول ؛ ذلك أن مادة الخبرة الجمالية من حيث هي بشرية - بشرية في علاقتها بالطبيعة التي هي جزء منها - إنما هي في الوقت نفسه اجتماعية . فالخبرة الجمالية مظهر لحياة الحضارة ، وسجل لها ، وإحياء لذكراها ، وهي وسيلة لترقية تطورها ، كما أنها إلى جانب هذا بمثابة الحكم النهائي على صفة تلك الحضارة . ولئن كانت هذه الخبرة نتاجاً يستحدثه الأفراد ويستمتعون به ، إلا أن هؤلاء الأفراد أنفسهم ليسوا على ما هم عليه في مضمون خبرتهم إلا بسبب الثقافات (أو الحضارات) التي يشاركون فيها .

إن العهد الأعظم « الماچنا كارتا » Magna Carta ليعد بمثابة الموطد السياسى الكبير للحضارة الأنجلو - ساكسونية ، ولكنه حتى بوصفه كذلك ، قد أثر عن طريق المعنى الذى أعطى له في الخيال ، أكثر مما أثر عن طريق محتوياته اللفظية ، وهناك عناصر عابرة ، وأخرى باقية في أية حضارة . والعناصر الباقية ليست منفصلة ، بل هي « دالات » functions لحشد كبير من الأحداث العابرة ، من حيث إن هذه تنتظم على صورة معان تكون « العقول » ؛ والفن هو القوة الكبرى التي تحقق هذا التماسك . وإذا كان

الأفراد الذين يملكون العقول يمضون واحداً بعد الآخر ، فإن الآثار التي تلقت فيها المعاني تعبيراً موضوعياً تظل باقية ، وتصبح جزءاً من البيئة . والتفاعل مع هذا المظهر من مظاهر البيئة، إنما هو محور الاستمرار أو الاتصال في حياة الحضارة ، ولا تصبح أوامر الدين ، وقوة القانون فعالة ناجعة ، إلا إذا اتشحت برداء الأبهة ، والشرف والجلال . وهذه كلها من نسج الخيال . وإذا كانت العادات الاجتماعية شيئاً أكثر من مجرد أساليب خارجية مطردة من الفعل ، فذلك لأنها مشبعة بالأقاصيص والمعاني المنقولة . وكل فن هو — بوجه ما من الوجوه — أداة أو واسطة لهذا النقل ، في حين أن منتجاته أو آثاره لا يمكن أن تعد جزءاً غير ذى بال من تلك المادة المشبعة .

« إن المجد الذي كانته اليونان ، والعظمة التي كانتها روما » تلخصان — في نظر الغالبية العظمى منا ، إن لم نقل في نظر الناس جميعاً ما خلا دارس التاريخ — هاتين الحضارتين ، والمجد والعظمة صفتان جماليتان . ومصر القديمة — في نظر الجميع ما خلا عالم الآثار — إنما هي الآثار والمعابد والآداب « الفرعونية » . وإن استمرار الثقافة في انتقاله من حضارة إلى أخرى ، أو في بقاءه داخل ثقافة بعينها ، إنما هو مشروط بالفن أكثر مما هو مشروط بأى شيء آخر . فطروادة مثلاً — بالنسبة إلينا — إنما تعيش في الشعر والموضوعات الفنية التي اكتشفت من أطلالها ، والحضارة المينوية هي في الوقت الحاضر آثارها الفنية . ولئن كانت آلهة الوثنيين وطقوسهم قد انقضت إلى غير مارجعة ، إلا أنها مع ذلك لا تزال باقية إلى اليوم في البخور ، والأضواء ، والأردية ، والأعياد . ولو أن الرسائل التي اصطنعت — أغلب الظن — لتسهيل المعاملات التجارية لم تتطور إلى أدب ، لبقيت حتى اليوم مجرد وسائل تكتيكية ، ولكتب علينا نحن أنفسنا أن نعيش وسط ثقافة لا تكاد تسمو على ثقافة أجدادنا المتوحشين . ولو أننا نحينا جانباً الطقوس والشعائر ، وما نشأ عنهما من تمثيل صامت ، ورقص ، وغناء ، ودراما ،

أولو أننا استبعدنا الرقص والغناء وما يصحبهما من آلات موسيقية ، أولو أننا ضربنا صفحاً عن الأواني والأدوات المستعملة في الحياة اليومية ، مما صيغ على أنماط خاصة ، وطبع بنفس شعار الجماعة (أو الحياة الجماعية) الذى ظهر في الفنون الأخرى ، لكأن أحداث الماضى السحيق قد غاصت الآن في لجج النسيان .

ولسنا نريد أن نتجاوز حدود موضوعنا ، وإنما حسبنا أن نرسم الخطوط العريضة لوظيفة الفنون في الحضارات القديمة . بيد أن الفنون التى استطاعت عن طريقها الشعوب القديمة أن تحل ذكري تقاليدها وأنظمتها ، وأن تعتمد إلى نقلها أو توصيلها ، أغنى تلك الفنون التى كانت جماعية أو مشتركة بين عامة الشعب ، إنما هى ينباع التى صدرت عنها سائر الفنون الجميلة . ولقد كانت النماذج التى تميزت بها الأسلحة ، والسجاجيد ، والأغطية ، والسلال ، والأواني ، علامات على وحدة القبيلة . واليوم يستطيع عالم الأنثروبولوجيا ، بالاستناد إلى النموذج المحفور على هراوة ، أو المرسوم على كأس ، أن يحدد أصله . وأما عن الطقوس والشعائر — مثلها في ذلك كمثل الأساطير — فلإنها كانت تجمع بين الأحياء والموتى في وحدة عامة مشتركة . حقاً إنها كانت جمالية ، ولكنها كانت أيضاً أكثر من مجرد موضوعات جمالية . وهكذا كانت طقوس الحداد تعبر عن شيء أكثر من مجرد الحزن ، وكانت رقصات الحرب والحصاد أكثر من مجرد استجماع للطاقة من أجل تأدية الأعمال المطلوبة ، وكان السحر أكثر من مجرد وسيلة للسيطرة على الطبيعة حتى تدعن لأوامر الإنسان ، كما كانت الولائم أكثر من مجرد إشباع للجوع . وكل أسلوب من هذه الأساليب الجماعية في النشاط ، قد وحد بين العمل الاجتماعى والتربوى ، في «كل» متكامل ذى صورة جمالية ، وهى جميعاً قد نفذت بالقيم الاجتماعية إلى صميم الخبرة على نحو عظيم الأثر ؛ فوثقت الصلة بين أمور واضحة الأهمية كانت تؤدي علانية ، وبين الحياة المادية

للجماعة . ولاغرو فقد كان الفن كامناً في صميم تلك الأشياء ، نظراً لأن هذه الضروب المختلفة من النشاط كانت تطابق حاجات وظروف الخبرة العميقة التي ليس كمثلها خبرة في سهولة الإدراك وطول البقاء (أو دوام الذكرى) . ولكنها كانت أكثر من مجرد فن ، على الرغم من أن نسيج الجمال كان شائعاً في كل مكان .

ولو أننا عدنا إلى أثينا — التي نعدّها الموطن الأسمى للشعر الحماسي ، والغنائي ، وفنون الدراما ، والعبارة ، والنحت — لوجدنا أن فكرة الفن للفن — كما سبق لنا القول — ما كانت لتفهم فيها على الإطلاق ، وليس بدعاً أن يكون أفلاطون — فيما يبدو — قد وقف من هوميروس وهزiod موقفاً عنيفاً لا يخلو من قسوة . فإن هوميروس وهزiod كانا معلمين أخلاقيين للشعب ، والحملات التي وجهها أفلاطون إلى الشعراء تشبه ما يوجهه بعض النقاد في العصر الحاضر إلى أجزاء من الكتاب المقدس بدعوى أنها تنطوي على تأثير أخلاقي سيئ ، وليست الرقابة التي أراد أفلاطون فرضها على الشعر والموسيقى سوى مجرد اعتراف بالتأثير الاجتماعي ، بل السياسي الذي مارسه تلك الفنون . وآية ذلك أن الدراما كانت تمثل في الأيام المقدسة ، كما كان حضورها فعلاً يتسم بطابع العبادة المدنية . أما المعمار ، فقد كان في كل أشكاله الهامة ، عاماً ، لا عائلياً ، كما كان قلماً يكرس لأغراض الصناعة ، أو التجارة ، أو المعاملات المسالية .

ثم جاء انحلال الفن في العهد الإسكندري ، وانحطاطه إلى مستوى التقليد الهزيل أو المحاكاة الضحلة لبعض النماذج القديمة ، فكان دليلاً على فقدان التام ، أو الضياع العام للوعي المدني ، الذي اقترن باحتجاب نظام « المدن — الدول » ، وظهور الإمبراطورية المتكتلة وعندئذ لم تلبث نظريات الفن ، والعناية بدراسة النحو والبلاغة ، أن حلت محل الإبداع الفني ، ولكن هذه النظريات الفنية قد جاءت بمثابة شاهد على التغير الاجتماعي الكبير الذي كان قد

حدث ، فبعد أن كانت الفنون وثيقة الصلة بالتعبير عن حياة الجماعة ، أصبح يُنظر إلى جمال الطبيعة والفن على أنه صدى أو تذكّار لحقيقة علوية توجد خارج الحياة الاجتماعية ، بل وخارج الكون نفسه . وهذا هو المنبع الأساسي لكل النظريات التالية التي سوف تنظر إلى الفن كما لو كان شيئاً دخيلاً على التجربة (أو مستورداً من الخارج) .

ولما نشأت الكنيسة ، أعيد ربط الفنون بالحياة البشرية ، وأصبحت الفنون بمثابة رابطة توحد بين البشر . وقد عملت الكنيسة — من خلال قداسها وأسرارها الدينية — على إحياء ما كان مؤثراً في كل الطقوس والشعائر السابقة ، كما عمدت إلى تكييفه بصورة أخاذة تستأثر بالوجدان .

وقد قامت الكنيسة — أكثر من الإمبراطورية الرومانية نفسها — بدور مركز أوبوثة «الوحدة» في وسط التفكك أو الانحلال الذي جاء على أعقاب سقوط روما . وهنا قد يميل مؤرخ الحياة العقلية إلى تأكيد أهمية عقائد الكنيسة ، في حين قد يتجه مؤرخ النظم السياسية نحو تأكيد أهمية ترقى القانون والسلطة بواسطة التنظيم الإكليريكي . ولكن التأثير الذي كان له اعتباره في الحياة اليومية لعامة الناس ، والذي كان يوفر لهم الإحساس بالوحدة ، إنما كان يرجع — أغلب الظن — إلى الأسرار المقدسة ، والأناشيد ، واللوحات ، والطقوس ، والشعائر . وجميعها كانت تنطوى على صبغة جمالية ، أكثر من كل ما عداها من الأشياء الأخرى . وهكذا كانت فنون النحت ، والتصوير ، والموسيقى ، والآداب ، قائمة في الأماكن التي كانت تمارس فيها العبادات . وكانت هذه الموضوعات والأفعال أكثر من مجرد أعمال فنية بالنسبة إلى المصلين الذين يتجمعون في المعبد ؛ وأغلب الظن أيضاً أنها كانت في نظرهم أقل اتصافاً بالصبغة الفنية مما هي اليوم في نظر المؤمنين وغير المؤمنين . ولكن نظراً للطابع الجمالي ، فإن التعاليم الدينية كانت تنقل بسهولة أكثر ، كما أن تأثيرها كان يدوم مدة أطول ، ومعنى هذا أن وجود الفن في تلك التعاليم الدينية قد حولها من مجرد عقائد أو مذاهب إلى خبرات حية .

وليس أدل على إدراك الكنيسة التام لما للفن من تأثير يتجاوز طابعه الجمالى من الاهتمام الكبير الذى أولته لمسألة تنظيم الفنون . ولعل من هذا القبيل ما حدث فى سنة ٧٨٧ ميلادية ، حينما أصدر مجمع نيقية الثانى بصفة رسمية قراره التالى : « إن مادة المشاهد الدينية لا ينبغي أن تترك حرة تحت تصرف إبداع الفنانين ، بل ينبغي أن تستمد من المبادئ التى وضعها الكنيسة الكاثوليكية والتقليد الدينى . . فالفن وحده ملك للفنان ، وأما تنظيمه وتنسيقه فهما ملك لرجال الدين(*) » . وهكذا اكتمل للرقابة التى أرادها أفلاطون كل نفوذها .

وهناك عبارة لما كيا فى طالما بدت لنا معبرة عن روح عصر النهضة ؛ فهو يقول: إنه حينما كان يفرغ من عمل يومه ، كان يأوى إلى مكتبته لكى يستغرق بكل وجوده فى الآداب الكلاسيكية القديمة . وهذه العبارة ذات دلالة هامة من ناحيتين ؛ فمن جهة : يلاحظ أن الحضارة القديمة لا يمكن أن تعاش ، بل هى يمكن أن تكون موضوعاً لدراسة فحسب ، وكما قال سنتيانا : إن الحضارة اليونانية أصبحت اليوم مثلاً أعلى ينتزع إعجابنا ، ولكن لم يعد هناك من سبيل إلى تحقيقها ؛ ومن جهة أخرى ، يلاحظ أن العلم بالفن اليونانى ، وعلى الخصوص بالعمارة والنحت ، قد أحدث ثورة فى طرق ممارسة الفنون ، بما فى ذلك فن التصوير . وهكذا تمت استعادة الإحساس بالأشكال الطبيعية للموضوعات ، وبما لها من أوضاع فى المنظر الطبيعى ، فكاد التصوير يصبح لدى مدرسة روما محاولة لإحداث تأثيرات وجدانية شبيهة بما يحدثه فن النحت ، فى حين عمدت مدرسة فلورنسا إلى

(*) نقلاً عن « مقدمة للأخلاق » للأستاذ ليبمان ، ص ٩٨ . ونص الفصل الذى أوردهنا هذه العبارة يقدم أمثلة للقواعد الخاصة التى كان عمل المصور ينظم عن طريقها ، والفرقة بين « الفن » و « المادة » شبيهة بالفرقة التى يقيمها أنصار الدكاتورية البروليتارية للفن بين الصنعة أو المهارة التقنية التى هى ملك للفنان، وبين الموضوع الذى تملبه حاجات « الاتجاه الحزبي » لمعاونة القضية السياسية . ومعنى هذا أن ثمة معياراً مزدوجاً ، فهناك أدب جيد أو سيئ بوصفه مجرد أدب ، وأدب جيد أو سيئ وفقاً لما له من صلة أو علاقة بالثورة الاقتصادية والسياسية .

التوسع في إظهار الكيفيات الخاصة أو القيم الغربية التي ينطوى عليها «الخط» . وهذا التغيير قد امتد إلى كل من الصورة والمادة الجماليتين ولم يكن انعدام المنظور ، والاهتمام بالمسطح ، وبالصور الجانبية في فن الكنيسة ، إلى جانب استخدام اللون المذهب ، وغير ذلك من السمات العديدة الأخرى ، مجرد خصائص تعبر عن نقص في المهارة التكنيكية ، بل كانت هذه كلها ظواهر مرتبطة ارتباطاً عضوياً بتفاعلات خاصة في الخبرة البشرية كانت موضع رغبة بوصفها النتيجة المترتبة على الفن . ثم جاءت الخبرات الدنيوية (secular) التي ظهرت في عصر النهضة والتي كانت قد تغذت على الثقافة اليونانية القديمة ، فأتضح أنها تشتمل بالضرورة على إنتاج لتأثيرات تتطلب ظهور صورة جديدة في الفن ، وقد ترتب على ذلك حتماً امتداد مادة الفن من موضوعات الكتاب المقدس ، وحياة القديسين ، إلى تصوير مشاهد الأساطير اليونانية ، ثم إلى مناظر الحياة المعاصرة التي كانت تصطبغ بقوة التأثير من الناحية الاجتماعية .

وكل ما نستهدفه من وراء هذه الملاحظات، إنما هو مجرد الإشارة إلى أن لكل ثقافة فرديتها الجماعية الخاصة ، ومثل الفردية الجماعية كمثل فردية الشخص الذي يصدر عنه العمل الفني ، من حيث إنها تترك طابعها الذي لا يمحى على الفن الذي تستحدثه . ونحن حين نتحدث عن فن جزر البحار الجنوبية ، أو عن الفن الهندي بأمريكا الشمالية ، أو عن الفن الزنجي ، أو الصيني ، أو الكريتي ، أو المصري ، أو اليوناني ، أو الهلنستي ، أو البيزنطي ، أو الإسلامي ، أو القوطي ، أو فن عصر النهضة ، فإننا نستخدم عبارات ذات دلالة حقيقية . وهذه الحقيقة التي لا نزاع فيها ، ألا وهي أن للأعمال الفنية أصلاً حضارياً ، ودلالة جماعية ، إنما توضح لنا حقيقة أخرى سبق لنا تقريرها ، ألا وهي أن الفن ميل أو اتجاه في الخبرة ، لاحقيقة مستقلة أوكيان

خاص قائم بذاته . ومع ذلك فقد خلقت إحدى مدارس الفكر الحديث من هذه الحقيقة مشكلة ؛ إذ زعمت أنه مادامنا لانستطيع بالفعل أن نحيا من جديد تجربة شعب عاش في الماضي السحيق ، وكانت له ثقافة غريبة عن ثقافتنا ، فإننا لن نستطيع أن نقدر الفن الذى أنتجه ذلك الشعب تقديراً حقيقياً أصيلاً . وحتى فيما يتعلق بالفن اليونانى نجد أصحاب هذه المدرسة يقررون أن الموقف الإغريقى من الحياة والعالم كان مختلفاً عن موقفنا كل الاختلاف ، لدرجة أن النتاج الفنى للثقافة اليونانية لابد من أن يبقى في نظرنا كتاباً مغلقاً من الناحية الجمالية .

والرد على هذا الزعم متضمن جزئياً فيما سبق لنا قوله ، حقاً إنه لانزاع فى أن خبرة اليونانيين الكلية يلزأ المعار اليونانى (مثلاً) ، أو النحت ، أو التصوير ، لى بعيدة كل البعد عن أن تكون مساوية لخبرتنا الخاصة . كما أن سمات ثقافتهم كانت زائلة عابرة ، فهى لم تعد موجودة اليوم ، فى حين أن هذه السمات كانت مجسمة فى خبرتهم المتعلقة بأعمالهم الفنية . ولكن من المؤكد أن الخبرة هى مسألة تفاعل بين النتاج الفنى وبين الذات ، فهى لا يمكن بالتالى أن تتكرر مرتين لدى الأشخاص المختلفين حتى فى الوقت الحاضر . بل إن الخبرة لتتغير لدى الشخص الواحد نفسه ، فى الفترات المختلفة من حياته بحسب ما يجلبه هو للعمل الفنى من عناصر جديدة (أو متباينة) . ولكن ليس ما يلزم الخبرات — لكى تكون جمالية — أن تجىء متشابهة أو متطابقة . وبقدر ما يكون هناك فى كل حالة خاصة حركة منظمة لمادة الخبرة تتجه نحو التحقيق أو الاكتمال ، تكون هناك كيفية جمالية غالبية ، أو طابع جمالى سائد . ولو أننا عدنا إلى قرارة الأشياء au fond (*) ، لوجدنا أن الكيفية الجمالية واحدة بالنسبة إلى كل من اليونانى ، والصينى ، والأمريكى . بيد أن هذه الإجابة — مع ذلك — لا تستوعب الميدان الذى نحن بصدد

(*) هذه الكلمة الفرنسية موجودة فى الأصل ، وهى تشير إلى كنه الشيء أو قراره .

(المترجم)

كله ، نظراً لأنها لا تصدق على التأثير البشرى الكلى لفن أية ثقافة من الثقافات . ولئن كانت المشكلة قد صيغت خاطئة فيما يتعلق بالطابع الجمالى المميز ، إلا أنها تثير تساؤلاً هاماً حول المعنى الذى ينطوى عليه فن شعب آخر بالنسبة إلى خبرتنا الكلية . والرأى الذى ذهب إليه تين (*) ومدرسته بهذا الخصوص ، من أنه لا بد لنا من فهم الفن بالرجوع إلى « السلالة » ، والبيئة ، والعصر » ، إنما هو رأى يلمس المشكلة لمساً خفيفاً ، ولكنه لا يكاد يتجاوز هذا اللمس الخفيف . والواقع أن مثل هذا الفهم قد يكون مجرد فهم عقلى ، وبالتالي فإنه قد يبقى فى مستوى المعلومات الجغرافية ، والأنثروبولوجية ، والتاريخية التى يقترن بها ، ولكنه لا ينبثنا بشئ عن دلالة الفن الأجنبى بالنسبة إلى التجربة الخاصة المميزة للحضارة الراهنة .

أما الباحث الذى فطن إلى طبيعة المشكلة فهو الأستاذ هولم Hulme فى نظريته الجمالية التى يفرق فيها تفرقة أساسية بين الفن البيزنطى والإسلامى من جهة ، والفن اليونانى وفن الرينسانس (أو عصر النهضة) من جهة أخرى . فهو يقول : إن هذا الفن الأخير فن حيوى طبيعى ، فى حين أن الفن الأول فن هندسى . ثم يعمى هذا الباحث فى تفسيره لتلك التفرقة فيقول : إن الخلاف لا يتعلق بأية فروق فى المقدرة التكنيكية ، وإنما ترجع الهوة التى تفصل بين هذين النوعين من الفن إلى خلاف فى الموقف ، والرغبة ، والهدف (أو الغرض) . ولما كنا قد ألفنا ضرباً معيناً من الإشباع ، فإننا نعتبر اتجاهنا الخاص فى الرغبة والقصد باطناً فى صميم الطبيعة البشرية ، لدرجة أننا نتخذ منه معياراً للحكم على سائر الأعمال الفنية ، وكأنه يحدد الحاجات أو النوازع التى ينبغى لكل الأعمال الفنية أن تواجهها وتعمل على إشباعها . فنحن مثلاً

(*) - هيبوليت تين Hyppolite Taine فيلسوف فرنسى اشتهر بنزعته الطبيعية المتطرفة ، وقد حاول تطبيق هذه النزعة على الأعمال الفنية ، والإنتاج الأدبى ، والوقائع التاريخية . ومن أهم كتبه « فلسفة الفن » و « الذكاء » و « تاريخ الأدب الإنجليزى » (١٨٢٨ - ١٨٩٣) .
(المترجم)

نملك رغبات تضرب جذورها في ذلك الحنين الدائب إلى زيادة ما في خبرتنا من حيوية ، عن طريق التفاعل السارمع أشكال « الطبيعة » وحركاتها . أما الفن البيزنطي ، وبعض الأشكال الأخرى من الفن الشرقي ، فإنها تنبع من تجربة لا تجد في الطبيعة أى بهجة ، ولا تسعى جاهدة في سبيل الحصول على أية حيوية ، ومعنى هذا أن الفنون الشرقية « تعبر عن ضرب من الإحساس بالانفصال في وجه الطبيعة الخارجية » . وهذا الاتجاه يسم بطابعه موضوعات متباينة كل التباين ، كالحرم المصرى والفسيفساء البيزنطية . ولاسبيل إلى تفسير الاختلاف بين مثل هذا الفن وبين تلك الفنون التى يتميز بها العالم الغربى ، بأن نقول : إنه يرجع إلى الاهتمام بالتجريدات . وإنما الذى يكشف لنا عنه هذا الاختلاف هو فكرة الانفصال ، والتنافر ، بين الإنسان والطبيعة (*) .

ويلخص الأستاذ هولم رأيه فيقول : « إنه لا سبيل إلى فهم الفن في ذاته ، بل لابد من اعتباره عنصراً في عملية تكيف عامة تتم بين الإنسان والعالم الخارجى » . ولو أننا ضربنا صفحاً عن حقيقة تفسير الأستاذ هولم للخلاف النوعى القائم بين الكثير من مظاهر الفن الشرقى والفن الغربى (وإن يكن كلامه لا ينطبق بحال على الفن الصينى) ، لوجدنا أن طريقته في تقرير المسألة - فيما يبدو لنا - تضع المشكلة العامة في سياقها الخاص ، وتوحى بالحل الصحيح . والواقع أنه لما كان الفن - بالنظر إلى تأثير الثقافة الجماعية على عمليتي إبداع الأعمال الفنية وتذوقها أو الاستمتاع بها يعبر عن موقف متأصل من التكيف أو التوافق ، وعن فكرة أو مثل أعلى كامن في صميم الاتجاه البشرى النوعى ، فإن الفن المميز لأية حضارة من الحضارات : إنما هو وسيلة للتنفيذ بطريقة تعاطفية إلى أعماق عناصر الخبرة الخاصة بالحضارات الأجنبية النائية . وهذه الواقعة ، هى التى تفسر لنا أيضاً تلك الأهمية البشرية أو الدلالة الإنسانية التى تنطوى عليها فنون تلك الشعوب بالقياس إلينا ،

(*) ت . أ . هولم : « تأملات » ، ص ٨٣ - ٨٧ . وفي مواضع أخرى .

فهذه الفنون الأجنبية إنما تعمل على توسيع خبرتنا الخاصة وتعميقها ، إذ تقلل من طابعها المحلى وصبغها الإقليمى ، بقدر ما يتسنى لنا عن طريقها أن ندرك المواقف الأساسية المتضمنة فى تلك الأشكال الأخرى من التجربة . وما لم نتمكن من الوصول إلى صميم المواقف المعبر عنها فى فن أية حضارة أخرى ، فإن منتجاتها الفنية لن تكون ذات أهمية إلا بالنسبة إلى « عالم الجمال » وحده ؛ إذ هى لم تترك فىنا أية انطباعات جمالية على الإطلاق . وعندئذ سوف يبدو لنا الفن الصينى « شاذاً » غريباً ، نظراً لما فيه من أساليب غير عادية فى رسم المنظور كما سيبدو لنا الفن البيزنطى جامداً غليظاً ، والفن الزنجرى مضحكاً باعثاً على السخرية .

وإذا كنا — عند حديثنا عن الفن البيزنطى — قد وضعنا كلمة (طبيعة) بين هلالين ؛ فذلك لأن لهذه الكلمة معنى خاصاً فى الاصطلاح الجمالى ، كما يتضح على وجه الخصوص من استعمال الصفة « طبيعى » . ولكن لا « طبيعة » أيضاً معنى آخر تشتمل بمقتضاه على النسق الكلى أو النظام الشامل للأشياء ، وهو معنى يخلع على تلك الكلمة كل ما فى لفظ « الكون » من قوة تخيلية وانفعالية . والملاحظ فى التجربة أن العلاقات والأنظمة والتقاليد البشرية، إنما تكون جزءاً من صميم الطبيعة التى نعيش فيها وبها ، مثلها كمثل العالم المادى سواء بسواء ، وبهذا المعنى لا تعد الطبيعة « خارجية » ؛ بل هى باطنة فىنا ، ونحن — بدورنا — فيها ومنها . ولكن هناك طرقاً عديدة ، أو أساليب متنوعة للمشاركة فى الطبيعة . وهذه الطرق أو الأساليب لا تميز الخبرات المتنوعة لنفس الفرد فحسب ، بل هى تسم بطابعها أيضاً مواقف النزوع والحاجة والتحصيل التى تميز الحضارات فى جانبها الجماعى . والأعمال الفنية إنما هى وسائل تنفذ عن طريقها — بفضل ما تولده فىنا من خيال وانفعالات — إلى أشكال أخرى من الاتصال والمشاركة غير تلك التى نمتلكها بالفعل .

ولقد اتسم الفن فى القرن التاسع عشر بالنزعة « الطبيعية » بمعناها المحدد .

وأما في مطلع القرن العشرين، فإن الجانب الأكبر من الإنتاج الفني قد وقع تحت تأثير الفنون المصرية، والبيزنطية، والفارسية، والصينية، واليابانية، والزنجية. وقد تجلى هذا التأثير بصفة خاصة في التصوير، والنحت، والموسيقى، والأدب. ولم يكن تأثير الفن «البدائي» وفن العصور الوسطى المتقدمة سوى مجرد جزء من هذه الحركة العامة نفسها. حقاً إن القرن الثامن عشر قد تصور الرجل البدائي أو المتوحش بصورة الإنسان المثالي النبيل، فضلاً عن أنه قد أعلى من شأن حضارة الشعوب النائية. ولكننا لو استثنينا بعض التحف الصينية الصغيرة، وبعض مظاهر الأدب الرومانتيكي، لوجدنا أن الإحساس بما يمكن في قرارة فنون الشعوب الأجنبية لم يؤثر في الفن الذي تم إنتاجه بالفعل في تلك الآونة. ولو أننا نظرنا إلى ذلك الفن الذي يسمونه باسم «الفن السابق لرافائيل» في إنجلترا، لوجدنا أنه أكثر الفنون تمثيلاً للنموذج الفكتوري بين كل فنون التصوير في ذلك العهد، وأما في العشرات الأخيرة من السنين، ابتداء من العقد التاسع من القرن الأخير، فقد امتد تأثير فنون الثقافات النائية إلى صميم الإبداع الفني.

وقد يرى الكثيرون أن هذا التأثير إنما هو بلاشك تأثير سطحي، وأنه يقف عند حد إمدادنا بنموذج لموضوعات نستمتع بها من جهة لما تنطوى عليه من جدة فردية، ومن جهة أخرى لما تشتمل عليه من صبغة تزيينية زائدة. ولكن الرأي الذي يحاول تفسير إنتاج الأعمال الفنية المعاصرة بأنه مجرد نزوع نحو غير المؤلف، أو الشاذ، أو الغريب، أو حتى نحو ما هو «ساحر»، إنما هو رأى قد يكون أكثر سطحية من ذلك الاستمتاع نفسه. والواقع أن القوة المحركة إنما هي المشاركة الحقيقية — كائنة ما كانت درجتها أو مظهرها — في ذلك النوع من التجربة الذي تعد الموضوعات الفنية البدائية والشرقية والوسيلة المبكرة، بمثابة تعبير عنه، ولو أن الأعمال الفنية الغربية كانت مجرد محاكاة لأعمال أخرى أجنبية، لكانت آثاراً زائلة عابرة، تافهة مبتذلة.

ولكنها - فى أحسن صورة لها - تحقق ضرباً من الامتزاج أو الاندماج العضوى بين المواقف ، أو الاتجاهات المميزة للخبرة فى عصرنا الحاضر ، وبين تلك المواقف أو الاتجاهات المميزة لخبرة الشعوب النائية . والحق أن السمات الجديدة ليست مجرد إضافات للزينة (أو إضافات زخرفية) ، بل هى إنما تتدرج فى صميم بناء الأعمال الفنية ، فتولد بذلك خبرة أوسع وأكمل ، وعندئذ يكون تأثيرها الدائم على أولئك الذين يدركون ويتذوقون امتداداً لما لديهم من من تعاطف ، وتخيل ، وإحساس .

وهذه الحركة الجديدة فى الفن، إنما تقدم لنا مثالا توضيحياً للتأثير الذى يحدثه الاتصال المباشر الأصيل بما أبدعته الشعوب الأخرى من فنون ، ونحن نفهم مثل هذه الفنون بقدر ما نجعل منها جزءاً من صميم اتجاهاتنا أو مواقفنا الخاصة ، لا بقدر ما نجمع من معلومات حول الظروف التى تم إنتاج تلك الفنون فى ظلها . ونحن لا نحقق هذه الغاية إلا إذا استقر بنا المقام - على حد تعبير برجسون - فى صميم تلك الأساليب التى لا عهد لنا بها من قبل ؛ ألا وهى الأساليب الغربية فى إدراك الطبيعة . ونحن أنفسنا إنما نصبح فنانين - إلى حد ما - حينما نضطلع بمهمة تحقيق مثل هذا الاندماج أو التكمال ، كما أننا حينما نعمل على تداوله وتهيئة أسباب القبول له ، فإن خبرتنا ذاتها سوف يعاد توجيهها . وعندئذ سرعان ما تسقط الحواجز ، وتذوب حدود الآراء المبتسرة ، إذ نشعر بأننا قد استطعنا أن ننفذ إلى روح الفن الزنجى أو البولينيذى Polynesian ، وهذه الإذابة اللامحسوسة هى أوقع وأنجع من أى تأثير آخر قد يحدثه التعقل أو الاستدلال ، لأنها تنفذ بطريقة مباشرة إلى صميم الموقف أو الاتجاه الوجدانى .

وليست المشكلة التى تعرضنا لها فيما تقدم سوى مجرد جزء من مشكلة أخرى أوسع نطاقاً ، ألا وهى مشكلة إمكان حدوث تواصل حقيقى . ولئن كان الواقع يشهد بأن ثمة تواصلًا يحدث بالفعل ، إلا أن طبيعة هذه المشاركة

التي تتم في الخبرة لدى من أخطر المشكلات الفلسفية ، لدرجة أن بعض المفكرين قد أنكروا هذه الواقعة نفسها . والواقع أنه لما كان وجود التواصل (أو الوصال) communication أمراً لا يتناسب مع الانفصال الجسمي القائم بيننا ، ولا يتفق مع ما يتمتع به كل فرد من حياة نفسية باطنية فليس بدعاً أن نرى البعض ينسب إلى اللغة قوة خارقة للطبيعة ، أو يخلع على المشاركة قيمة سرية مقدسة .

وفضلاً عن ذلك فإننا نلاحظ أن الأحداث العادية المألوفة ، إنما هي تلك التي قلما نميل إلى التفكير فيها ، لأننا نسلم بها تسليماً ، ولكنها في الوقت نفسه ، نظراً لشدة قربها منا ، عبر كل ما نوديه من حركات وإيماءات ، تعد من أعسر الظواهر ملاحظة . والتواصل — من خلال القول شفويّاً كان أم مكتوباً — هو الطابع العادي الثابت الذي يميز الحياة الاجتماعية . وتبعاً لذلك فإننا نميل إلى اعتباره مجرد ظاهرة — بين ظواهر أخرى كثيرة — ينبغي لنا أن نتقبلها دون مناقشة . ونحن بذلك إنما نغفل حقيقة هامة ، ألا وهي أن هذا التواصل هو بمثابة دعامة ومصدر لكل العلاقات ومظاهر النشاط التي تميز الاتحاد الباطني للموجودات البشرية بعضها مع بعض . والواقع أن عدداً كبيراً من اتصالاتنا البشرية بعضنا ببعض ، إنما هي مجرد احتكاكات خارجية ميكانيكية . فهناك « مجال » تتخذ موضعها فيه ، مجال يحدده النظم القانونية والسياسية وتعمل على استمرار بقائه . ولكن الشعور بهذا المجال لا ينفذ إلى صميم فعلنا المقترن به ، بوصفه القوة المتكاملة التي توجهه وتتحكم فيه . وهكذا الحال بالنسبة إلى علاقات الأمم فيما بينها . وعلاقات المولدين والعمال ، وعلاقات المنتجين والمستهلكين ، فإنها مجرد معاملات لاتعد صوراً من المشاركة الحقيقية ، أو الاتصال الفعال ، اللهم إلا بقدر تافه ضئيل . حقاً إن هناك ضروب تفاعل تتم بين الأطراف الداخلة في تلك العلاقات ، ولكنها علاقات خارجية تحيزية ، لدرجة أننا نتقبل النتائج التي تترتب عليها ، دون أن ندمجها في خبرة متكاملة موحدة .

وإنا لننصت إلى الكلام ، ولكن كما لو كنا نستمع إلى بلبله ألسن في برج بلبل . وهكذا يندّ المعنى عنا ، وتفلت القيمة دون أن نحصلها . وليس بدءاً — في مثل هذه الحالات — ألا يتوافر « اتصال » حقيقي ، كما أنه لا عجب إذا اختفت آثار الخبرة المشتركة التي لا تحدث إلا حين نجىء اللغة بكامل دلالتها فتحطم العزلة المادية وتقضى على الاحتكاك الخارجى . فإذا ما نظرنا إلى الفن — من هذه الناحية — ألفينا أنه لغة أشمل وأعم من لغة القول أو الكلام العادى . خصوصاً وأن الكلام قد يتخذ أشكالاً لا تكون مفهومة فهما متبادلاً ، حقاً إن لغة الفن في حاجة دائماً إلى أن تكتسب ، ولكنها لا تتأثر بالأعراض التاريخية التي تسم بطابعها الأشكال المختلفة للكلام البشرى . وحسبنا أن ننظر إلى ما للموسيقى بصفة خاصة من قدرة على إدماج الأفراد المختلفين في وحدة مشتركة من الاستسلام ، والولاء ، والإلهام ، وهي القدرة التي تستغل بصفة خاصة في المبارك الحرية والشعائر الدينية ، لكي نتحقق من أن الفن لغة تتسم بالطابع الكلى النسبى ؛ وآية ذلك أن الفروق بين اللغات الإنجليزية ، والفرنسية ، والألمانية ، تخلق حواجز سرعان ما تراجع بمجرد ما ينطلق الفن .

والمشكلة التي تواجهنا الآن — من الناحية الفلسفية — إنما هي مشكلة العلاقة بين « المنفصل » و « المتصل » . حقاً إن كلا منهما يمثل واقعة صلبة عنيده ، ولكن لا بد لهما من أن يتقابلا ويمتزجا في أى مشاركة بشرية تعلو على مستوى الاحتكاك المحض أو الاختلاط الغفل . وقد درج المؤرخون — من أجل تبرير الاتصال أو الاستمرار — على الالتجاء إلى منهج أطلقوا عليه — بغير وجه حق — اسم المنهج « التكويني » . في حين أنه ليس ثمة تكوين « حقيقى » ، مادام كل شيء قد أرجع إلى ما تقدم عليه . بيد أنه من المؤكد أن الحضارة المصرية والفن المصرى لم يكونا مجرد تمهيد للفن اليونانى أو الحضارة اليونانية . كما أن الفكر والفن اليونانيين لم يكونا مجرد نسختين مكررتين من الحضارات التي استباحا لنفسيهما الاقتباس منها ، وإنما الملاحظ أن لكل ثقافة فرديتها الخاصة ، ونمطها الخاص في ربط أجزائها بعضها ببعض .

يبد أن الاتصال الحقيقي لا يمكن أن يتحقق إلا إذا نفذ فن ثقافة أخرى إلى المواقف (أو الاتجاهات) التي تحدد خبرتنا . ولكن هذا لا يعني أن تفقد خبرتنا لهذا السبب كل ما لها من فردية خاصة ، بل كل ما هنالك أنها تجتذب إليها عناصر تتحد بها ، ويكون من شأنها (أى من شأن تلك العناصر) أن توسع من دلالتها ، وعندئذ تتولد حياة مشتركة ، واستمرار متصل ، لا يكون لها أدنى وجود مادي . وإذن فليس بدعاً أن تبوء بالفشل كل محاولة يراد بها إقامة الاستمرار عن طريق المناهج التي ترجع أو ترد سلسلة من الأحداث ، وسلسلة أخرى من النظم ، إلى ما تقدم عليهما في الزمان من سلاسل سابقة ، أما حين يجيء امتداد الخبرة فيستوعب في ذاته القيم المختبرة بسبب الاتصال بمواقف حيوية أخرى غير تلك التي نتجت عن بيئتنا البشرية الخاصة ، فهناك لابد لهذا الامتداد من أن يذيب تأثير أى انفصال .

والمشكلة التي نحن بصدها هنا لا تكاد تختلف عن تلك التي نواجهها في حياتنا العادية حينما نبذل جهداً في سبيل فهم شخص آخر اعتدنا أن نختلط به ، ولا شك أن كل صداقة إنما هي حل لهذه المشكلة . وليست الصداقة أو المودة الحميمة وليدة معلومات نحصلها عن شخص آخر ، حتى ولو كان من شأن تلك المعرفة أن تساعد على تكون هذه الصداقة . بل إن هذه المعرفة لا يمكن أن تؤدي مثل هذا الدور . اللهم إلا إذا أصبحت جزءاً متكاملًا من التعاطف الذي يتحقق عبر التخيل . وحينما تصبح رغبات الآخر ، وآماله ، واهتماماته ، وأساليب استجابته امتداداً لوجودنا الخاص ، فهناك فقط يكون في وسعنا أن نفهمه ، وعندئذ نعرف كيف نرى بعينه ، ونسمع بأذنيه ، وتكون نتائج هذه الرؤية وذلك السمع مبعث معلومات صداقة ، لأنها تندمج في صميم بنائنا الشخصي . ونحن نلاحظ أن المعجم نفسه قد تجنب تعريف كلمة « حضارة » ، وآية ذلك أنه يعرف الحضارة بأنها حالة « التحضر » . كما يعرف « التحضر » بأنه « حالة الوجود في حضارة » . بيد أن الفعل « حضر »

قد عرف بأنه « عملية تعليم فنون الحياة ، وبالتالي تحقيق التصاعد في سلم الحضارة ». ولاشك أن تعليم فنون الحياة هو شيء مختلف كل الاختلاف عن مجرد توصيل بعض المعلومات عنها ؛ وذلك لأن هذا التعليم (أو التهذيب) إنما هو مسألة اتصال ومشاركة في قيم الحياة عن طريق الخيلة . ومما لا ريب فيه أن الأعمال الفنية هي أنجع وسيلة وأعمقها لمساعدة الفرد على الأخذ بقسط من فنون الحياة ، وإذا كانت الحضارة كثيراً ما تكون بربرية أو غير متمدينة ، فذلك لأنها تفرق الكائنات البشرية إلى شيع منقسمة وسلالات منفصلة ، وشعوب مستقلة ، وطبقات متصارعة ، وأحزاب متعارضة .

ولو أننا أنعمنا النظر إلى التخطيط الموجز الذي ذكرناه في أوائل هذا الفصل ، لبعض المظاهر التاريخية لارتباط الفن بحياة الجماعة ، لتبيننا أن هذه الصورة هي على النقيض تماماً مما هو قائم في الظروف الحاضرة ، وليس في وسعنا أن نقنع بما يقال من أن انعدام الترابط العضوي الواضح بين الفنون من جهة ، وبين الأشكال الأخرى للثقافة من جهة أخرى ، إنما يفسر بتعدد الحياة الحديثة وتعدد ما فيها من ضروب تخصص ، وقيام مراكز ثقافية عديدة في وقت واحد لدى الشعوب المختلفة التي تتبادل منتجاتها ، دون أن تكون أجزاء مندمجة في « كل » اجتماعي شامل ، حقاً إن هذه ظواهر واقعية لا مجال للشك في صحتها ، كما أن تأثيرها في مركز الفن في علاقته بالحضارة أمر قد يستهل الكشف عنه . ولكن الحقيقة الهامة التي لا بد من النظر إليها بعين الاعتبار إنما هي الانشقاق المتزايد أو التمزق الشائع .

لقد ورثنا الكثير عن ثقافات الماضي . فإن تأثير العلم اليوناني ، والفلسفة اليونانية ، والقانون الروماني ، والديانة المنحدرة من أصل يهودي ، في الأنظمة ، والعقائد ، وأساليب التفكير والشعور السائدة لدينا في الوقت الحاضر ، إنما هو أمر معروف جداً ، بحيث إنه قد لا يحتاج إلى أكثر من مجرد إشارة عابرة . بيد أن ثمة قوتين حديثتي العهد قد تدخلتا في مجرى تلك العوامل ،

فكانتا بمثابة عنصر « التجديد » في العصر الحاضر . أما هاتان القوتان فهما العلم الطبيعي ، وتطبيقاته في ميادين الصناعة والتجارة عن طريق استخدام الأجهزة العلمية وضروب الطاقة غير البشرية . ومن هنا فإن دراسة مركز الفن ومكانته في الحضارة المعاصرة تتطلب ملاحظة صلته بالعلم ، وعلاقته بالنتائج الاجتماعية للصناعة الآلية ، وعلى ذلك فإنه لا ينبغي أن نعد واقعة انزغال الفن في عصرنا الراهن مجرد ظاهرة منفصلة ، بل لابد من أن نعتبرها مظهراً لتفكك حضارتنا الراهنة المتولدة عن قوى جديدة . ولا عجب فقد كان لهذه القوى من الحدة ما حال دون إدماج المواقف المنتسبة إليها ، والنتائج المترتبة عليها في صميم الخبرة ، فلم يتهياً لها أن تهضم وتتمثل بوصفها عناصر مندمجة في تلك الخبرة .

ولقد اقترن العلم بتصور جديد كل الحدة للطبيعة المادية ، ولعلاقتنا بها . ومع ذلك فإن هذا التصور الجديد ما زال يوجد جنباً إلى جنب مع تصور آخر للعالم والإنسان هو ثمرة لتراث قديم ينحدر من الماضي ، وبصفة خاصة للتقليد المسيحي الذي تكون عبره الخيال الاجتماعي الأوروبي في صورته النموذجية . ومن هنا فقد حدث ضرب من القطيعة أو الانفصال بين موضوعات العالم الطبيعي أو المادى من جهة ، وبين ظواهر العالم الخلقى أو الروحي من جهة أخرى ، على حين أن التراث اليوناني القديم والتقليد المسيحي في العصور الوسطى كانا يجمعان بينهما في وحدة متماسكة وإن كان هذا الاتحاد قد تحقق بطريقتين مختلفتين في كلا العهدين . والتعارض القائم الآن بين العناصر الروحية والمثالية المدخرة في تراثنا التاريخي ، وبين بناء الطبيعة المادية على نحو ما يكشف عنه العلم ، إنما هو المنبع الأول الذي صدرت عنه شتى ضروب الثنائية التي صاغتها الفلسفة منذ عصر ديكارت ولوك . ويمكن القول - من وجهة نظر معينة - بأن مشكلة استرداد الفن لمكانته الخاصة في الحضارة تشبه مشكلة إعادة تنظيم تراثنا المستمد من الماضي ،

وضروب الاستبصار المتضمنة في المعرفة الراهنة ، بحيث نكون جميعاً وحدة تخيلية تتسم بالاتساق والتكامل .

وإن هذه المشكلة لمي من الخطورة وبعد الأثر ، بحيث إن أى حل نقترحه لمواجهتها ، لن يكون إلا مجرد استباق يتكفل مجرى الأحداث وحده بالفصل فيه . والمنهج العلمى - على نحو ما هو متبع الآن - إنما هو منهج حديث لم يتخذ بعد مكانه الطبيعى فى الخبرة ، ولا بد من أن ينقضى وقت طويل قبل أن يتمكن هذا المنهج من أن يغوص فى أعماق الطبقات السفلية للذهن ، بحيث يصبح جزءاً متكاملًا من نسقنا العقلى والوجدانى . وإلى أن يحدث هذا فإن كلا من المنهج العلمى والنتائج العلمية سيظل وقفاً على طائفة من الخبراء المتخصصين ، وسيكون تأثيره العام منحصرًا فى زعزعة العقائد أو تفكيكها (بشكل يتفاوت قوة وضعفًا) من جهة ، وفى التطبيق العملى الخارجى من جهة أخرى . ولكن حتى فى عصرنا الحاضر يلاحظ أن فى الإمكان المبالغة فى تقرير الأثر الضار الذى يتركه العلم فى الخيال . وآية ذلك أن العلم الطبيعى يجرد موضوعاته من الكيفيات التى تخضع على ما فى الخبرة العادية من موضوعات ومشاهد كل ما لها من نكهة وقيمة ، لكى يترك العالم - بقدر ما تقتضى عملية التأويل العلمى - عاريًا من تلك السمات التى طالما كونت قيمته المباشرة . ولكن عالم الخبرة المباشرة الذى يؤدى فيه الفن دوره الخاص يظل مع ذلك على ما كان عليه ، وإذا كان من شأن العلم الطبيعى أن يمدنا بموضوعات لا تكثرث فى كثير أو قليل بالرغبات والآمال البشرية ، فإن هذه الحقيقة لاتسوغ القول بأن موت الشعر قد أصبح وشيكًا . ولم يعدم البشر فى وقت من الأوقات هذا الإحساس بوجود عناصر معادية للمقصد البشرى فى صميم المشهد العام الذى تنقضى فى داخله حياتهم ، وما كان لجمهور المحرومين فى أى وقت من الأوقات أن يعجب للقول بأن العالم من حوله لا يكثرث بآماله !

وإذا كان من شأن العلم أن يتجه نحو إظهارنا على أن الإنسان جزء من الطبيعة ، فإن هذه الحقيقة تدلنا على ما للعلم من تأثير ملائم على الفن (لا العكس) ، ولكن بشرط أن تفهم الدلالة الباطنة للعلم ، وألا يفسر معناه على أنه متعارض مع المعتقدات التي انحدرت إلينا من الماضي . والواقع أنه كلما ازداد الإنسان قرباً من الطبيعة ، اتضح أكثر فأكثر أن دوافعه وأفكاره إنما هي من فعل الطبيعة في باطنه . ولقد عملت البشرية دائماً أبداً — في سائر أفعالها الحيوية — وفقاً لهذا المبدأ ، ثم جاء العلم فخلع على هذا الفعل سنداً عقلياً أو دعامة عقلية ، هذا إلى أن الإحساس بوجود علاقة بين الإنسان والطبيعة — في هذه الصورة أوتلك — قد كان دائماً أبداً الروح المحركة للفن .

وفضلاً عن ذلك فإن المقاومة والصراع قد كانا باستمرار عاملين هامين من العوامل المولدة للفن . وهما — كما رأينا من قبل — يمثلان جزءاً ضرورياً أو جانباً هاماً من الصورة الفنية . وسواء تصورنا العالم مشاكساً عنيداً بالنسبة إلى الإنسان ، أم تصورناه من التآلف مع الإنسان بحيث إنه ليحقق له كل رغباته وآماله ، فإن من المؤكد في كلتا الحالتين أنه لا يمكن أن تقوم للفن قائمة . والقصص الخرافية (أو حكايات الجن) التي تروى مواقف من هذا القبيل، إنما تروى لأنها مجرد أقاصيص خرافية . والحق أن الاحتكاك ضروري لتوليد الطاقة الخيالية كما هو ضروري لتوليد الطاقة المسيرة للآلات ، وحينما تكون المعتقدات القديمة قد فقدت سيطرتها على الخيال — ولاشك أن سلطتها كانت دائماً أدخل في ميدان الخيال منها في مضمار العقل — فإن اكتشاف العلم لما تظهره البيئة من مقاومة الإنسان سيمد الفنون الخيالية بمواد أو عناصر جديدة . ويمكن القول بأننا حتى في الوقت الحاضر ندين للعلم بتحريره للروح الإنسانية ، وآية ذلك أن العلم قد أثار لدينا حب استطلاع أشد طموحاً ، كما أنه قد نشط — لدى البعض على الأقل — يقظة في الانتباه أوقوة في الملاحظة ، فأصبحوا يرون من الأشياء ما لم يكونوا يفتنون حتى

إلى مجرد وجوده . وإن المنهج العلمى لينزع إلى توليد ضرب من الاحترام للتجربة ، ولكن هذا الاحترام الحديد - حتى وإن كان مازال وفقاً على القليلين - ينبئ بقرب ظهور نوع جديد من الخبرة سيتطلب تعبيراً خاصاً به .

ولكن ، من ذا الذى يستطيع أن يتنبأ بما سوف يحدث حينما تكون النظرة التجريبية قد تأقلمت تماماً مع الثقافة العامة المشتركة ؟ لاشك أن تكوين نظرة عامة عن المستقبل إنما هو مهمة شاقة إلى أبعد الحدود . هذا إلى أننا نميل إلى اعتبار أكثر السمات البارزة المقلقة ، فى وقت ما من الأوقات ، بمثابة مفاتيح للمستقبل . وهكذا ترانا ميالين إلى تصور تأثير العلم فى المستقبل بالرجوع إلى عناصر مستمدة من الموقف الراهن ، حيث يشغل العلم مركزاً حافلاً بالصراع والتفكك ، بالنسبة إلى التقاليد الكبرى للعالم الغربى ، وكأن هذه العناصر تحدد مكانته بالضرورة مرة واحدة وإلى الأبد . ولكن الحكم الذى نصدره لن يكون حكماً عادلاً ، اللهم إلا إذا نظرنا إلى العلم فى ضوء ما ستكون عليه الأمور حينما يكون الاتجاه التجريبى قد حظى بكل ما له من حقوق طبيعية ، والفن - بصفة خاصة - سيظل دائماً أبداً مجرد نزوة طائشة ، أو مجرد ظاهرة ناعمة رقيقة أكثر من اللازم ، اللهم إلا إذا استمد مادته من الأشياء العادية المألوفة .

ولو أننا نظرنا إلى تأثير العلم فى فنون كالتصوير والشعر والرواية - حتى اللحظة الراهنة - لرأينا أنه قد اقتصر على تنويع موادها وصورها ، دون أن يمتد إلى عملية خلق أى مركب عضوى أو أى تأليف منظم . وربما كان من حقنا أن نشك فيما إذا كان قد وجد فى أى وقت من الأوقات أى عدد كبير من الأشخاص استطاع بالفعل أن « يرى الحياة بثبات وانتظام ، وأن يراها بتمامها ككل » . وعلى أسوأ الفروض يمكننا أن نقول: إنه لأمر ذو بال أن يكون المرء قد نجح فى التحرر من تأليفات الخيال ، التى كانت

تمضى فى اتجاه مضاد لطبيعة الأشياء . ولكن من المؤكد أن امتلاكنا لإحساس مرهف بقيمة الخبرة الجمالية المنصبة على حشد كبير من الأشياء التى كانت مغلقة من قبل فى وجوهنا ، إنما هو بمثابة ضرب من التعويض فى وسط ذلك الخليط المائل من الموضوعات الفنية الحاضرة ، ومن هنا فإن شواطئ الاستحمام ، ونواصى الطرقات ، والأزهار ، والفواكه ، والأطفال ، وقوارب الصيد ، وما إلى ذلك من موضوعات التصوير المعاصر ، إنما هى — على الرغم من كل شيء — أكثر من مجرد موضوعات مبعثرة غير مترابطة ، والسبب فى ذلك أنها ثمرة لعيان جديد (*) .

ونحن نعتقد أن جانباً كبيراً من « الفن » الذى تم إنتاجه فى كل عصر من العصور قد كان تافهاً مبتذلاً ، أوقصصياً تاريخياً . وقد عملت يد الزمن على تثبيت الكثير من هذه المواد ، فى حين أننا أصبحنا نراها اليوم فى أى معرض فى قائمة « بالحملة » أو على شكل كتلة متماسكة *en masse* ومع ذلك ، فإن من المؤكد أن اتساع التصوير وغيره من الفنون ، بحيث أصبحت تشتمل على مواد كان ينظر إليها من قبل على أنها مغرقة فى الابتذال ، أو خارجة تماماً عن مجال الفن ، لدرجة أنها لم تكن تستحق أى اعتراف فى ، إنما هو كسب محقق . بيد أن هذا الاتساع (أو الامتداد) لا يمكن أن يعد أثراً مباشراً لظهور العلم ، وإنما هو نتاج لنفس الظروف التى عملت على حدوث ثورة فى مضمار الأساليب العلمية .

(*) كتب الأستاذ ليبمان Lippmann يقول : « إن المرء يلجئ إلى متحف ما من المتاحف ، فيخرج منه بإحساس غريب . إذ يشعر أنه قد شاهد تشكيلة عجيبة من الأجسام العارية ، والغلايات النحاسية ، والبرتقال ، والطماطم ، ونبات الزينيا ، ونواصى الطرقات ، وشواطئ الاستحمام ، وقوارب الصيد ، والغايات الأنيقات . ولست أزعم أن مثل هذا الشخص قد لا يلتقى بلوحة تكون لها دلالتها بالنسبة إليه . ولكن التأثير العام الذى يتركه المتحف فى نفس أى شخص — فيما أعتقد — إنما هو أنه بإزاء خليط من الأقاصيص ، والإدراكات ، والأوهام ، وبعض التعليقات القليلة ، مما قد يكون على أحسن مايرام فى موضعه الخاص ، ولكنه لا يساند بعضه بعضاً ، بحيث إننا لن نجد أدنى صعوبة فى أن نستغنى عنه . » (مقدمة للأخلاق ، ص ١٠٣ — ١٠٤) .

وليس تشتت الفن وتفككه في عصرنا الحاضر سوى مجرد مظهر لتمزق الرابطة التي كانت توحد بين المعتقدات . وتبعاً لذلك فإن أى قسم أعظم من التكامل بين المادة والصورة في الفنون، إنما هو رهن بالتغير العام للثقافة في اتجاه المواقف الوجدانية التي يسلم بها تسليماً في صميم أساس الحضارة ، والتي تكون الطبقة السفلية للعقائد والجهود الواعية . والشئ الأكيد الذي لا نزاع فيه هو أنه لا سبيل إلى بلوغ هذه « الوحدة » عن طريق المناداة بضرورة العودة إلى الماضي . وذلك لأنه مادام هناك علم ، فإنه لا بد لأى تكامل جديد من أن يدخله في اعتباره ، وأن يدرجه في مضمونه .

وإذا كان لوجود العلم في الحضارة الراهنة مظهر يتسم — أكثر من كل ما عده — بصفة الشمول أو العمومية ، وبالطابع الصريح المباشر ؛ فذلك هو تطبيقاته في مضمار الصناعة . وهنا نجد أنفسنا بإزاء مشكلة تتعلق بالصلة القائمة بين الفن من جهة ، وبين الحضارة الراهنة ونظرتها العامة من جهة أخرى ، وهى مشكلة قد تكون أخطر شأنًا من مشكلة العلم نفسه . والواقع أن التفرقة بين الفن النفعي والفن الجميل قد تنطوى على دلالة أكبر مما ينطوى عليه انفصال العلم عن تقاليد الماضي . ولا ترجع هذه التفرقة إلى العصور الحديثة ، بل هى ترتد إلى اليونانيين الأقدمين الذين كانوا يعهدون بالفنون النفعية (أو العملية) إلى « العبيد » و« الآلات الوضيعة » ، وينظرون إليها نظرة احتقار كما ينظرون إلى العبيد سواء بسواء . ولقد كان المهندسون ، والبناءون ، والنحاتون ، والمصورون ، والعازفون على الآلات الموسيقية — في نظر اليونانيين — مجرد صناع . ولم يكن « الفنانون » في نظرهم سوى أولئك الذين يستخدمون واسطة الألفاظ وحدهم ، نظراً لأن أعمال هؤلاء لا تقتضى استخدام الأيدي ، والأدوات ، والمواد الطبيعية . ثم جاء الإنتاج الصناعى الحديث (إنتاج الجملة) القائم على الوسائل الميكانيكية ، فخلع على التفرقة القديمة بين الفن النفعي والفن الجميل انجهاً جديداً حاسماً .

وهكذا عمل على تقوية الانشقاق القائم بينهما ، ذلك الاهتمام الكبير الذى أصبحنا نوليه للصناعة والتجارة فى التنظيم الشامل للمجتمع الحديث .
والواقع أن « الميكانيكى » و « الجمالى » إنما هما على طرفى نقيض . وإنتاج السلع فى العصر الحاضر إنما هو عمل ميكانيكى . وقد اقترن الاستخدام العام للآلات باختفاء حرية الاختيار التى كان يتمتع بها الصانع الماهر الذى كان يعمل بيديه . أما إنتاج الموضوعات المتذوقة فى الخبرة المباشرة ، من جانب أولئك الذين يملكون — إلى حد ما — القدرة على إنتاج السلع النافعة التى تعبر عن قيم فردية ، فقد أصبح مسألة خاصة مستقلة عن المجال العام للإنتاج . وأغلب الظن أن هذه الواقعة تمثل أهم العوامل بالنسبة إلى مركز الفن فى الحضارة الراهنة .

بيد أن هناك — مع ذلك — بعض اعتبارات قد تحول بيننا وبين الانتهاء إلى القول بأن الظروف الصناعية تجعل من المستحيل اندماج الفن فى صميم الحضارة . وليس فى وسعنا أن نسلم بما يقوله البعض من أن التكيف الاقتصادى الفعال لأجزاء أى موضوع بعضها بالنسبة إلى بعض — بالنظر إلى الفائدة العملية — يولد بطريقة أوتوماتيكية ضرباً من « الجمال » أو التأثير الجمالى . حقاً إن كل موضوع أوجهاز آلى قد أحسن تركيبه (أو بناؤه) له صورته الخاصة ، ولكن لا يمكن أن تكون هناك صورة جمالية ، اللهم إلا إذا اندرج الموضوع الذى يملك تلك الصورة الخارجية فى خبرة أوسع مدى . صحيح أننا لا نستطيع أن نسقط من حسابنا تفاعل مواد هذه الخبرة مع الأداة أو الآلة ، ولكن العلاقة الموضوعية المكافئة للأجزاء بالنسبة إلى أحسن ضروب المنفعة وأنجعها ، تحقق على الأقل شرطاً ملائماً للمتعة الجمالية . وآية ذلك أنها تستبعد كل ما هو عرضى زائد عن الحاجة . وهناك ضرب من الصفاء أو النقاء فى الإحساس الجمالى المرتبط بآلة من الآلات ، حين يكون لمثل هذه الآلة بناء منطقي يجعلها متلائمة مع عملها الخاص . بل إن ثقل الصلب ،

أو لمعان النحاس الذى هو أمر ضرورى للأداء الحسن ، أو العمل المحكم هو فى حد ذاته ظاهرة سارة بالنسبة إلى الإدراك . ولو أننا قارنا المنتجات التجارية الحالية بتلك التى كانت المصانع تنتجها حتى منذ عشرين عاماً فقط ، لراعنا التقدم الكبير الذى حققته تلك المنتجات من حيث الشكل واللون . وحسبنا أن ننظر إلى التغير الذى طرأ على صناعة السيارات ابتداء من عربات « البولمان » الخشبية القديمة بزخارفها الثقيلة السخيفة ، حتى العربات الحديثة المصنوعة من الصلب ، لكى نجد مثالا نموذجياً يوضح ما نعينه . ولئن كان المعمار الخارجى لمساكن المدن قد ظل أشبه ما يكون بالصندوق أو « العلبه » ، إلا أن هذه المساكن (أو الشقق) من الداخل تكاد تنطق بتلك الثورة الجمالية التى ترتبت على مبدأ « التكيف مع الحاجة » على أحسن وجه .

وثمة اعتبار آخر قد يكون أكثر أهمية مما سبق ، ألا وهو أن البيئات الصناعية أصبحت تعمل على خلق تجربة أوسع يمكن أن تندرج فيها المنتجات الخاصة بحيث تكتسب صبغة جمالية . ولكن هذه الملاحظة — بطبيعة الحال — لا تنطبق على ما يحدث فى بعض الأحيان من تشويه لجمال المناظر الطبيعية عن طريق إقامة المصانع الدميمة التى تلوث البيئة المحيطة بها ، كما أنها لا تنطبق أيضاً على ما نشاهده فى بعض المدن من أحياء قذرة مزدحمة بالسكان ، ظهرت على أعقاب نهضة الإنتاج الآلى ؛ وإنما الذى نعينه هو أن العادات التى درجت عليها العين — بوصفها واسطة الإدراك — قد تغيرت فى الأيام الأخيرة تغيراً تدريجياً بطيئاً ، نتيجة لتعودها على الأشكال المميزة للمنتجات الصناعية والموضوعات القائمة فى الحياة الحضرية ، من حيث هى متميزة عن موضوعات الحياة الريفية . ولاشك أن الألوان والسطوح التى يستجيب لها الجهاز العضوى استجابة عادية متكررة لا تلبث أن تعمل على ظهور مواد جديدة تستثير اهتمامه . ومن هنا فإن الجدول الرقراق ، والمروج الخضراء ، وشتى

الأشكال المرتبطة بالبيئة الريفية ، قد أخذت تفقد مكانتها بوصفها المواد الأولية للخبرة . وربما كان جانب واحد - على الأقل - من جوانب تغير الموقف في العشرين سنة الأخيرة ، فيما يتعلق بالنظر إلى الأشكال « الحديثة » modernistic في فن التصوير ، راجعاً إلى هذا التغير . وحتى موضوعات المنظر الطبيعي نفسه قد أصبحت « تدرك » بالالتجاء إلى العلاقات المكانية المميزة لموضوعات يرجع تصميمها إلى أساليب ميكانيكية في الإنتاج ، كالمباني ، والأثاث ، والسلع . وحينما تدرج في هذه الخبرة المشبعة بتلك القيم ، موضوعات لها ضروبها الخاصة من التكيف الوظيفي الباطني ، فإنها سرعان ما تتلاءم مع تلك الخبرة بطريقة تولد آثاراً جمالية .

ولكن لما كان الجهاز العضوى متعطشاً بطبيعته إلى ضرب من الإشباع في صميم مادة الخبرة ، ولما كانت البيئة التي قد أوجدها الإنسان - تحت تأثير الصناعة الحديثة - قد أصبحت تمدنا بقدر ضئيل من الإشباع ، وقسط كبير من النفور ، بالنسبة إلى ما كانت الحال عليه في أى عصر سابق ، فإنه لمن الواضح بما لا يحتمل أدنى لبس أن ثمة مشكلة ما زالت تتطلب الحل . والواقع أن تعطش الجهاز العضوى إلى الإشباع من خلال العين ، لا يكاد يقل عن الحافز الملح الذى يدفعه إلى البحث عن الطعام . وإن الحقيقة نفسها لتشهد بأن ثمة عدداً غير قليل من الفلاحين قد يعنون بزراعة الأزهار أكثر مما يحرصون على إنتاج الخضراوات اللازمة للطعام . ومن هنا فإنه لابد من أن تكون هناك قوى فعالة تؤثر في الوسائل الميكانيكية للإنتاج ، وإن كانت هذه القوى دخيلة على عملية الإنتاج الآلى نفسه . ومثل هذه « القوى » إنما تتمثل في النظام الاقتصادى للإنتاج من أجل الكسب الخاص .

وإن مشكلة العمل أو التشغيل التي نحن مهتمون بها كل هذا الاهتمام ، هى مشكلة هيات أن تحل ، لو أننا اقتصرنا على إحداث تغييرات في الأجور ، وساعات العمل ، والظروف الصحية . ولن يقيسر قيام حل دائم لهذه المشكلة ،

اللهم إلا إذا حدث تغير اجتماعى جذرى ، يمتد تأثيره إلى درجة ونوع المشاركة التى يقوم بها العامل فى صميم عملية الإنتاج ، وفى التنظيم الاجتماعى للسلع التى يقوم بإنتاجها . ومثل هذا التغير وحده هو الذى يستطيع أن يعدل بطريقة جدية مضمون الخبرة التى يدخل فيها إبداع موضوعات يراد بها النفع أو الاستعمال . وهذا التعديل الذى لابد من أن يطرأ على طبيعة الخبرة ، إنما هو فى خاتمة المطاف العامل المحدد للكيفية الجمالية المميزة لخبرة الأشياء المنتجة . أما الفكرة التى يظن أصحابها أن الحل الأوحى للمشكلة الأصلية إنما يكون بزيادة ساعات الفراغ ، فهى فكرة بخيفة غير معقولة . وكل ما يفعله أصحاب هذا رأى هو أنهم يستبقون قسمة ثنائية قديمة ، ألا وهى التفرقة بين « العمل » و « الراحة » .

وبيت القصيد هو قيام تغير يكون من شأنه تقليل قوة الضغط الخارجى ، وزيادة قوة الإحساس بالحرية ، والاهتمام الشخصى ، فى صميم عمليات الإنتاج . ولا شك أن تحكم الأوليجركى الذى ينبع من خارج العمليات ومنتجات العمل نفسه، إنما هو القوة الرئيسية التى تحول بين العامل وبين الاهتمام القلبي العميق بما يؤديه وما يصنعه ، فى حين أن هذا الاهتمام ضرورة جوهرية لا غنى عنها للإشباع الجمالى . وليس فى طبيعة الإنتاج الآلى فى حد ذاته *per se* أية عقبة لا تقهر ، قد تحول دون شعور العمال بمعنى ما يصنعونه ، أو قد تمنعهم من الاستمتاع بلذات المشاركة وأداء العمل المتقن النافع . والحق أن الظروف السيكلوجية الناشئة عن التحكم الخارجى فى عمل أفراد آخرين بغية الحصول على كسب خاص ، لا أى قانون اقتصادى أو سيكلوجى محدد ، إنما هى القوى التى تقمع أو تحد الصبغة الجمالية للخبرة المضاحبة لعمليات الإنتاج .

ومادام « الفن » باقياً مجرد ردهة صغيرة للجمال فى مسكن الحضارة ، فإنه هيات للفن والحضارة أن يكونا فى أمان . ولماذا كان فن العمارة السائد

فى مدننا الكبرى اليوم غير جدير بحضارة رفيعة ؟ إن السبب فى ذلك لا يرجع إلى عدم توافر المواد ، كما أنه لا يرجع أيضا إلى عدم توافر المقدرة التكنيكية . وآية ذلك أنه ليست الأحياء القدرة الآهلة بالسكان هى وحدها التى تعد منفرة من الناحية الجمالية ، بل إن هذا هو شأن مساكن الميسورين أيضا ، لأنها مفتقرة إلى كل خيال . والواقع أن ما يحدد الطابع المميز لتلك المساكن، إنما هو ذلك النظام الاقتصادى الذى تستغل فيه الأرض (ويحال دون استغلالها) من أجل الكسب ، بسبب ما تدره من ربح مستمد من الإيجار والبيع . ومالم تحور الأرض من هذا العبء الاقتصادى ، فإنه لن يكون هناك كبير أمل فى قيام بناء معمارى عام يكون جديراً بحضارة رفيعة الشأن ، حتى ولو شيدت بين حين وآخر بعض الأبنية الجميلة . ولاشك أن القيود المفروضة على المباني تؤثر بطريقة غير مباشرة فى عدد كبير من الفنون المصاحبة لها ، فى حين أن القوى الاجتماعية التى تؤثر فى مباني السكنى والعمل ، إنما تعمل عملها فى كل الفنون .

وإذا كان أوجست كونت قد قال: إن المشكلة الكبرى فى عصرنا الحاضر هى مشكلة انتظام الطبقة العاملة (أو البروليتاريا) فى صميم النظام الاقتصادى ، فإن هذه الملاحظة هى اليوم أصدق مما كانت حينما نطق بها صاحبها . بيد أن هذه المهمة لن تكون إلا أمراً مستحيل التحقيق ، لو أن الثورة التى أرادت الاضطلاع بها عجزت عن التأثير فى خيال البشر وانفعالاتهم . والحق أنه لا بد من إدماج القيم التى تؤدى إلى إنتاج الفن والاستمتاع به بشكل معقول ، فى صميم نظام العلاقات الاجتماعية . ويبدو لنا - فى هذا الصدد - أن الكثير من المناقشات التى تدور حول الفن البروليتارى، إنما هى مناقشات خارجة عن الموضوع ، لأنها تخلط بين مقصد الفنان الشخصى الإرادى ، وبين وظيفة الفن ومكانته فى المجتمع . والحققة التى لا شك فيها هى أنه لا يمكن للفن نفسه أن يحيا فى أمان - فى ظل الظروف الحديثة الراهنة - اللهم إلا إذا

أُتيحت لجمهور الرجال والنساء الذين يضطلعون بمهمة أداء العمل النافع لهذا العالم ، فرصة المشاركة بحرية في توجيه عمليات الإنتاج ، على أن توفر لهم القدرة الثرية الخصبية على الاستمتاع بثمار هذا العمل الجماعي المشترك . ولو أننا أدركنا ضرورة العمل على استخراج مواد الفن من جميع المصادر كائنة ما كانت ، وضرورة الحرص على أن تكون منتجات الفن في متناول الجميع ، لبدت لنا مشكلة القصد الشخصي أو الحرية السياسية للفنان أمراً غير ذي بال ، بالقياس إلى هذين المطلبين الكبيرين .

أما إذا أردنا أن نتعرض لدراسة المهمة الأخلاقية والوظيفية الإنسانية للفن دراسة ملؤها الفهم والتعقل ، فلا بد لنا إذن من أن نضع الفن في سياقه الثقافي . وقد يكون لعمل في معين تأثيره المحدد في شخص ما أو في عدد من الأشخاص . فروايات ديكنز ، أو سنكلير لويس (مثلاً) ، أعمال فنية قد ولدت تأثيراً اجتماعياً لا سبيل إلى إغفاله . ولكن ثمة تكييفاً مستمراً للخبرة قد يكون أقل وعياً وأكثر تكتلاً ؛ ألا وهو ذلك التكييف الصادر عن البيئة الكلية التي يخلقها الفن الجماعي لأية حقبة من الحقب . وكما أن الحياة الجسمية لا يمكن أن تقوم دون دعامة تستند إليها من البيئة الطبيعية ، فكذلك لا يمكن أن تقوم الحياة الخلقية دون ركيزة تستند إليها من البيئة الخلقية . وحتى لو نظرنا إلى الفنون التطبيقية (أو التكنولوجيا) ، في مجموعها الكلي ، لوجدنا أنها تفعل شيئاً أكثر من مجرد توفير عدد من وسائل الراحة والتسهيلات المنفصلة . وآية ذلك أنها تشكل الأشغال الجماعية ، فتحدد بذلك اتجاه الاهتمام والانتباه ، ومن ثم تؤثر في الرغبة والقصد .

إن أشرف رجل يحيا في الصحراء لابد من أن يتشرب شيئاً من خشونتها وجدبها ، في حين أن حنين ربيب الجبال إلى البيئة التي نشأ فيها — حينما يوجد بعيداً عنها — إنما هو الدليل الساطع على أن هذه البيئة قد أصبحت — بشكل عميق — جزءاً لا يتجزأ من صميم وجوده . ومعنى هذا أنه لا الرجل

الهمجى ، ولا الرجل المتمدين ، هو من هو ، بمقتضى تكوينه الفطرى ، بل بمقتضى الثقافة التى يشارك فيها . والمعيار النهائى للحكم على طابع أية ثقافة إنما هو الفنون التى تزدهر فى كنفها . ولو قورنت الأشياء التى تلقن بالألفاظ أو تعلم عن طريق الوصايا ، وبالتأثير الذى تخلفه الفنون ، لبدت باهتة عديمة التأثير . ولم يكن شلى مبالغاً حينما قال: إن كل ما يفعله العلم الأخلاقى هو أنه « ينظم العناصر التى سبق للشعر إبداعها » . ولكن بشرط أن نوسع من مفهوم « الشعر » حتى نجعله يشمل كل منتجات الخبرة التخيلية . ولو أننا جمعنا حاصل تأثيرات كل الرسائل العقلية التى كتبت فى الأخلاق لوجدناه لا يكاد يذكر إلى جانب تأثير فن العمارة ، والرواية ، والدراما ، فى الحياة . وهو التأثير الذى يصبح على جانب كبير من الأهمية حينما نجىء المنتجات « العقلية » فتصوغ اتجاهات تلك الفنون ، وتمدها بالدعامة أو الركيزة العقلية . وأى ضبط عقلى « باطنى » إنما هو علامة على الانسحاب من الواقع . اللهم إلا إذا كان انعكاساً للقوى المادية (الجوهرية) الكامنة فى البيئة . ولئن كانت الفنون السياسية والاقتصادية قد توفر لنا أسباب الأمن والكفاية ، إلا أنها ليست ضمانات كافية لتمتع الحياة البشرية بالوفرة والثراء ، اللهم إلا إذا اقترنت بازدهار الفنون التى تحدد الثقافة .

وإن الألفاظ لتمدنا بسجل لما قد حدث فى الماضى ، كما أنها تعمل على توجيهنا - عن طريق الانتماس والأمر - نحو أفعال خاصة تحقق فى المستقبل . والأدب إنما يتقل (يحمل) معنى الماضى الذى مازالت له دلالاته فى الخبرة الحاضرة ، والذى يستطيع أن يتنبأ بالحركة الكبرى للمستقبل . والعيان التخيلى - وحده - هو الذى يبرز الإمكانيات المتشابكة داخل نسيج الحقيقة الواقعة ، أو الوجود الراهن . كذلك يلاحظ أننا نلتقى دائماً فى الأعمال الفنية بأول مظاهر الاستياء أو عدم الرضا . كما أننا نجد لدى الفنانين أول تلميحات تشير إلى مستقبل أفضل . ولما كان الفن الحديد الأصيل الذى يظهر فى أية حقبة

من الحقب إنما يتشرب فيما تختلف عن القيم الشائعة . فليس بدعاً أن تعتبر العقلية المحافظة مثل هذا الفن إنتاجاً وضيعاً منافياً للأخلاق ، وبالتالي فلاغربة أن نراها تلتجئ إلى منتجات الماضي ملتزمة لديها الإشباع الجمالى . حقاً إن من شأن العلم الواقعى أن يجمع الإحصائيات ، ويضع الرسوم البيانية . ولكن التنبؤات العلمية - كما قيل بحق - إنما هى التاريخ الماضى معكوساً . والتغير الذى يطرأ على جو الخيال ، إنما هو البشر الذى ينبئ بما سيؤثر فى الحياة من تغيرات تعدو التفاصيل أو الجزئيات .

والسر فى فشل النظريات التى تنسب إلى الفن تأثيراً خلقياً أو مقصداً خلقياً، إنما هو إغفالها للحضارة الجماعية التى هى من الأعمال الفنية بمثابة « السياق » الذى يتم فى داخله إنتاجها وتلوقها . ولسنا نعى أن هذه النظريات تميل إلى اعتبار الأعمال الفنية نوعاً إعلانياً من الأقاصيص الخرافية (المكتوبة على طريقة ايسوب Aesope*) . وإنما نعى أنها تتجه جميعاً نحو انزعاج الأعمال الفنية الخاصة - منظوراً إليها على أنها بصفة خاصة وسائل تثقيفية - من صميم بيئتها ، لكى تحكم على الوظيفة الأخلاقية للفن بالاستناد إلى العلاقة الأخلاقية الدقيقة التى تقوم بين الأعمال المختارة وبين فرد واحد بعينه . ونظراً لما يشيع فى تلك النظريات من تصور فردى متطرف للأخلاق ، فليس بدعاً أن نراها تخفق فى الإحساس بالطريقة التى يمارس على نحوها الفن وظيفته الإنسانية .

ولعل من هذا القبيل ما ذهب إليه ماتيو آرنولد حينما قال : « إن الشعر نقد للحياة » . فهذا القول يوحى إلى القارئ بوجود مقصد أخلاقى لدى الشاعر ، وحكم أخلاقى لدى القارئ . وفات صاحب هذا القول أن يرى

(*) ايسوب هو صاحب الخرافات اليونانية المشهورة . وقد ولد عبداً ، ثم أعتق ، ومات محكوماً عليه بالإعدام . وهو شخصية تكاد تكون خرافية . ويصورونه عادة قبيح الشكل ، دميم المظهر ، مقوس الظهر ، كثير التهبة . أما كاتب « خرافات ايسوب » فهو الراهب بلانود Planaude الذى سجلها بأسلوب نثرى لا يخلو من جفاف . (فى القرن الرابع عشر الميلادى) . (المترجم)

— أو على أى حال أن يقرر — كيف يكون الشعر نقداً للحياة ؛ فما كان الشعر كذلك بطريقة مباشرة . بل عن طريق الكشف الذى يتم — عبر العيان التخيلي الموجه إلى الخبرة التخيلية « لا إلى الحكم الجاهز » — للإمكانيات المتعارضة مع الظروف القائمة بالفعل . والإحساس بالإمكانيات التى لم تتحقق ، والتى يمكن أن تتحقق ، حينما توضع فى تعارض مع الظروف القائمة بالفعل ، إنما هو أعمق نقد يمكن أن يطبق على الحياة . وهكذا يتسنى لنا — عن طريق الإحساس بالإمكانيات التى تنفتح أمامنا — أن نفطن إلى ضروب الحصار التى تكتنفنا من كل صوب ، وأن نشعر بالأعباء الثقيلة التى ترين على كاهلنا .

ويقول أحد أتباع ماتيو آرنولد — ألا وهو الأستاذ جارود — Garrod — (الذى سائر أستاذه فى أكثر من اتجاه) مستخدماً عبارة لا تخلو من روح فكاهية : إن ما نستعجبه فى الشعر التعليمى didactic ليس هو كونه « يعلم » ، بل كونه لا « يعلم » ، أعنى عجزه أو قصوره . وآية ذلك أنه يضيف الكلمات إلى ذلك التأثير الذى يحدثه الشعر حين « يعلم » كما يعلم الأصدقاء ، أو كما تعلم الحياة — أعنى بكيانه أو وجوده — لا بقصده الصريح . ويقول هذا الكاتب نفسه فى موضع آخر : « إن القيم الشعرية — على الرغم من كل اعتبار آخر — إنما هى قيم فى حياة البشرية ، فأنت لا تستطيع أن تعزلها عن باقى القيم الأخرى ، وكأن طبيعة الإنسان قد كونت من فواصل مستقلة قائمة بذاتها » . وهنا تحضرنا عبارة قالها كيتس فى إحدى رسائله ، وهى عبارة نظن أنه لا يمكن أن تدانها أية عبارة أخرى فى وصف الطريقة التى يعمل بها الشعر . وكيتس يتساءل : ماذا عسى أن تكون النتيجة التى نصل إليها لو أن كل فرد منا نسج من خبرته التخيلية « قلعة هوائية » شبيهة بالخيوط التى ينسجها العنكبوت ، « مفعماً الجو بدوامة هوائية جميلة » . ثم يستطرد كيتس فيقول : « إنه لا ينبغى للإنسان أن يعارض (ينازع) أو يؤكد ؛ بل حسبّه أن يهمس بالنتائج التى حصلها فى أذن جاره . وحين يتسنى لكل بذرة

من بذور الروح أن تمتصَّ الرحيق من التربة الأثرية ، فهناك قد يتمكن كل موجود بشري من أن يصبح عظيماً . وبدلاً من أن تظل الإنسانية مجرد رقعة ممتدة من الأرض قد نبتت فيها الأشجار الشائكة والعوسج أو العليق ، وبدأت فيها بين الحين والآخر شجرة صنوبر نائية أو شجرة بلوط منعزلة ، فإنها تستحيل عندئذ إلى ديمقراطية كبرى من أشجار الغابات ! »

وإن الفن ليصبح — عن طريق التواصل أو المشاركة — وسيلة لا نظير لها للتعليم أو التهذيب . ولكن السبيل الذي يسلكه الفن بعيد كل البعد عن ذلك السبيل الذي يرتبط في العادة بفكرة التربية أو التثقيف . بل إن هذا السبيل ليسمو بالفن فوق كل ما اعتدنا أن نعتبره تعليماً ، لدرجة أننا لننفر من كل فكرة قد توحى بالتعليم والتعلم فيما يتعلق بالفن . ولكن ثورتنا في الحقيقة إنما هي مجرد تفكير عقلي في التربية يسير وفقاً لمناهج حرفية أكثر من اللازم ، لدرجة أنها تستبعد الخيال تماماً ، فضلاً عن أنها لا تكاد تلمس رغبات الإنسان وانفعالاته . ومع ذلك « فإن الخيال — كما قال شلي — إنما هو الأداة الكبرى لتحقيق الخير الأخلاقي . والشعر إنما يعمل على تدبير كل ما يلزم للمعلول عن طريق التأثير على العليل » . وتبعاً لذلك فإن « الشاعر — كما يقول شلي مرة أخرى — يسىء التصرف حين يدخل تصورات الخاصة للصواب والخطأ — وهي في العادة تصورات زمانه ومكانه — في صميم إبداعه الشعري .. وهو لو ادعى لنفسه هذه المهمة الوضيعة . . فإنه عندئذ سيجد نفسه مضطراً إلى التنازل عن المشاركة في رسالته الكبرى » . ألا وهي رسالة « الخيال » . والشعراء الأصاغر — وحدهم — « هم الذين طالما اصطنعوا لأنفسهم مقصداً أخلاقياً . وعلى قدر ما حاول هؤلاء الشعراء أن يلزمونا بالتنبيه إلى هذه الغاية ، على قدر ماتضائل تأثير شعرهم » . بيد أن قوة الإسقاط الخيالي هي من الاتساع والكبر ، بحيث إن شلي ليسمى الشعراء باسم « مؤسسى المجتمع المدني » .

أما إذا نظرنا إلى « مشكلة » العلاقة بين الفن والأخلاق ، فإننا سنجد أن هذه المشكلة قد عولجت في كثير من الأحيان كما لو كانت مقصورة على الفن وحده دون سواه ، وهنا يفترض بالفعل أن الأخلاق شيء مرضٍ ، إن لم يكن في الواقع فعلى الأقل في الفكر . وإن المشكلة الوحيدة التي يمكن أن تثار في هذا الصدد هي معرفة ما إذا كان من شأن الفن (وعلى أى نحو ينبغي أن يكون ذلك) أن يتطابق مع نظام أخلاقي قائم من ذى قبل . ولكن عبارة شلى التي أتينا بذكرها، إنما هي وحدها الكفيلة بأن تنفذ بنا إلى قلب الموضوع . فإن الخيال هو الأداة الرئيسية للخير . وقد يكون من الحديث المعاد أن نقول : إن أفكار الشخص وطرق تصرفه مع الآخرين تتوقف على ما لديه من مقدرة على أن يضع نفسه موضعهم عن طريق الخيال أو التصور . ولو أننا استثنينا الحالات التي يستخدم فيها لفظ « المثل الأعلى » للإرشاد إلى الانقياد للعرف والتقاليد ، أو التي يستعمل فيها كلفظ يدل على أحلام اليقظة أو العاطفية لكان في وسعنا أن نقول: إن العوامل المثالية في كل نظرة أخلاقية وكل ولاء إنساني إنما هي عوامل خيالية . والتحالف التاريخي الذي طالما جمع بين الفن والدين إنما ترجع أصوله إلى هذه الصفة المشتركة . ومن هنا فإن الفن قد يكون أشد اتصافاً بالصبغة الخلقية من الكثير من مظاهر السلوك الخلقى . وآية ذلك أن الأخلاقيات السائدة إنما هي بالفعل — إذ هي تميل إلى أن تصبح — بمثابة « تأكيد » للحالة الراهنة ، أو انعكاسات للعرف الاجتماعي ، أو تدعيم للنظام القائم . وكل أنبياء الأخلاق الذين عرفتهم البشرية إنما كانوا شعراء ، حتى وإن لم يكونوا قد نطقوا إلا بالنظم المرسل أو المثل الرمزي . ومع ذلك فإن عيانتهم أو رؤيتهم للإمكانات سرعان ما كانت تتحول بالنظام إلى مجرد إعلان لأشياء قائمة من ذى قبل ، ولكنها قد تمجرت على شكل أنظمة « شبه سياسية » . وهكذا أصبح ينظر إلى عرضهم التخيلي للمثل العليا التي ينبغي أن تسيطر على كل من الفكر والإرادة ، على أنه مجرد قواعد للنظام

المدنى أو السياسى . ومن هنا فقد أصبح الفن بمثابة وسيلة لاستبقاء الإحساس بالغايات التى تتجاوز الحقائق البينة ، والمعانى التى تعلو على العادات المتصلبة . وإذا كنا نخصص للأخلاق مكاناً خاصاً فى مضمار النظر والعمل فذلك لأنها تعكس التقسيمات المتضمنة فى أنظمتنا الاقتصادية والسياسية . وحيثما وجدت التفرقات والحواجز الاجتماعية ، فإن التطبيقات والأفكار التى تقابلها لا بد من أن تضع حدوداً وتقيم تخوماً حتى تضمن كبح جماح الفعل الحر . وهنا ينظر إلى الذكاء الإبداعى بعين الريبة والتشكك ، كما تصبح التجديدات التى هى جوهر الفردية مثار رعب وخشية ، ويوضع الفعل السخى المنطلق تحت قيود كثيرة حتى لا يعكر صفو السلم . ولكننا لو سلمنا بأن الفن قوة كبرى فى الاجتماع البشرى ، بدلا من أن ننظر إليه على أنه مجرد استمتاع يتحقق فى لحظة خاملة ، أو مجرد وسيلة للاستعراض التظاهرى أو التفاخر المظهري . ولو أننا فهمنا الأخلاق فى الوقت نفسه على أنها متحدة مع كل مظهر من مظاهر القيمة التى نشارك فيها فى صميم التجربة ، لما قامت « لمشكلة » العلة بين الفن والأخلاق أية قائمة .

والواقع أن الأخلاق — فى جانبها النظرى والعملى — مشبعة بالتصورات المنبثقة عن المدح والذم ، والثواب والعقاب . والإنسانية مقسمة — فى نظر دعاة الأخلاق — إلى ضأن ومعر ، رذلاء وفضلاء ، أشرار وأخيار ، مجرمين وموالين للقانون . حقاً إنه لمن المستحيل على الإنسان أن يعلو على الخير والشر . ولكن مادام معنى الخير فى نظرنا مرتبطاً بما هو موضع للمدح والثواب ، والشر بما هو فى العادة أهل للاستهجان والعقاب ، فإن العوامل المثالية للأخلاق ستظل دائماً وفى كل مكان فيما وراء الخير والشر . ولما كان الفن بريئاً تماماً من سائر الأفكار المستمدة من المدح والذم ، فليس بدعاً أن ينظر إليه من جانب القائمين على حراسة العرف بعين الريبة والتشكك . أما الفن الوحيد الذى يسلم به على مضض ، فهو ذلك الفن القديم « الكلاسيكى »

الذى أصبح موضع استحسان من قبل الجماعة (أو العرف الاجتماعى) ولكن على شرط أن يكون فى الإمكان — كما هى الحال مثلاً بالنسبة إلى شكسبير — أن تُستخلص ببراءة من عمل الفنان أمارات التقدير للأخلاق التقليدية . ومع ذلك فإن ما يكون لبَّ القوة الأخلاقية التى يتمتع بها الفن إنما هو عدم اكترائه بالمدح والذم ، نظراً لانشغاله بالخبرة التخيلية .

وما أصدق شلى حين يقول : « إن السر الأعظم للأخلاق إنما يكمن فى الحب ، أو فى الخروج عن طبيعتنا ، من أجل الاتحاد بالجمال الذى يتمثل فى تفكير الغير ، وأعمالهم ، وأشخاصهم . ولن يتسنى للمرء أن يصبح خبيراً بحق ، اللهم إلا إذا كان فى وسعه أن يتخيل بعُمق وشمول » . وما يصدق على الفرد إنما يصدق على النظام الكلى للأخلاق فى الفكر والفعل معاً . ولئن كان إدراك الاتحاد القائم بين الممكن والواقعى فى العمل الفنى هو نفسه خير كبير ، إلا أن الخير لا ينتهى عند تلك المناسبة الجزئية المباشرة التى يقترن بها ، وإنما يظل الاتحاد المتمثل فى الإدراك قائماً فى عملية تجديد الحوافز والأفكار . والأشكال الأولى للعمليات الواسعة الكبيرة التى فيها نعيد توجيه الرغبات والمقاصد البشرية إنما هى بالضرورة أشكال تخيلية . وليس الفن سوى أسلوب من التنبؤ لا يتوافر فى الإحصائيات والرسوم البيانية . والفن أيضاً إنما يشير إلى إمكان قيام علاقات إنسانية لا تتمثل فى مجموعة من القواعد والأوامر ، ولا تتجلى فى ضروب من التحذير والتدبير .

« والفن — حينما لا يعود الإنسان يخاطب الإنسان ، بل الإنسانية — قد ينطق بكلمة حق ، ينطق بها بطريق غير مباشر ، وذلك بأن يفعل الفعل فتولد الفكرة » .

كشاف تحليلي

(١)

Abercrombie, L.,	أبر كرومبى ١١٤ ، ٤٠٩
Ibsen	إيسن ٣١٧ ، ٣٥٧
Epstein	أبشتاين ٢٨٧
Gothic buildings	الأبنية القوطية ٣٧٤ ، ٣٧٥
Tendencies	اتجاهات ٣٧٧
Attitudes and interests	اتجاهات واهتمامات ١٦١ ، ٣١٩
Spaciousness	الاتساع ٣٥٢ ، ٣٥٥
Acquaintance	الاتصال المباشر ٥٢١ ، ٥٢٢
Fallacies of criticism	أخطاء النقد ٥٢٩
Sensations	الإحساسات ٤٠ ، ٤١٥
Substance of the arts, Varied	اختلاف ، مادة الفنون ٣٦٢ ، ٤١٣
Morals	الأخلاق ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٩
function of art	وظيفة الفن ١٩٣ ، ٢١٥ ، ٥٧٠
Instrumental	أدائية ٢٣٤ ، ٢٣٥
Perception	الإدراك ٢١ ، ٩٥ ، ٢٧٤
perception and criticism	الإدراك والنقد ٥٠١
sene - Perception	الإدراك الحسى ٩٢ ، ١٧٠ ، ٥٠١
Adams, Henry	آدمز ، هنرى ٥٥
Moral will	الإرادة الأخلاقية ٤٩٦
Associations	الارتباطات الفكرية ١٦٧
Aristotle	أرسطو ١٦٣ ، ٣٧٣ ، ٤٧٨
Arnold, Matthew	أرنولد ماثيو ٥٠٥
Projection	الإسقاط ٤٢٢ ، ٤٢٣
Etherial things	الأشياء الأثيرية ٣٧
Com-pression and ex-pressed	الاضطراب الانفعال والتبيج النفسى ١١٥ ، ٣٠٨

Prelude «Wordsworth»	افتتاحية « ووردزورث » ٢٧٧
Plato	أفلاطون ١٧ ، ٤٦ ، ٤١٩
Platinus	أفلوطين ٤٩٠
Academic, in art	أكاديمية ، في الفن ٢٣٣ ، ٢٣٧ ، ٤٥٤
Alexander, Samuel	ألكسندر ، صمويل ١١٢
Inspiration	الإلهام ١١٤ ، ٤٥٠
Eliot, T. S.	إليوت ، ت . س ٥٣٦
Greece	اليونان ٤٦ ، ٣٩٦ ، ٥٣٢ ، ٥٤٨ ، ٥٥٢
Genius Loci	أماكن اللذة ٤٩٤
Extension	الامتداد ٣٠٣ ، ٣٠٧ ، ٤٠٧
Spatiality	الامتداد ٣٥٢ ، ٣٥٤
Emerson, R. W.	أمرسون ، ر . و . ٥١ ، ٥٣١
Elegance and form	الأناقة والشكل ٢٣٥
Man and Nature	الإنسان والطبيعة ٤٥٦ ، ٤٥٧
Harmony	الانسجام ٢٧ ، ٣٢ ، ١٤٩
Disassociation, in art	الانفصال ، في الفن ٤٢٢
Emotions	الانفعالات ٧٥ ، ٧٧ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ، ٢٠٨
Patterns, common, in various experiences.	أنماط مشتركة في الخبرات المختلفة ٣١
Interest	اهتمام ١٦١ ، ٣١٩ ، ٣٢٠ ، ٤٤٧
Rules and subject-matter	الأوامر والموضوع ٣٨١
Utrillo	أوترلو ٤٩٤
Umbrain and Roman Painters	أومبريا ومصورو روما ٥٠٥
Austen Jane	أوستن ، جين ٢٨٩
O'Neill	أونيل ٣٠٦
Eastman, Max	ايستمان ، ماكس ٢٢٧ ، ٤٤١
Rhythm	الإيقاع ٢٧ ، ٢٩ ، ٢٤٦ ، ٢٤٩ ، ٢٥٢ ، ٢٨٠
Make-believe	الإيهام ٢٦٥ ، ٤٦٤ ، ٤٧٠
Illusion, in art	الإيهام أو الوهم في الفن ٢٦٤ ، ٢٦٥ ، ٣٣٨ ، ٤٦٨

(ب)

Pater	باتر ٣٨٦ ، ٥٥
Parthenon, The	البارثنون ٣٨٤ ، ٣٩٢
Bernes, A. C.	بارنز ١٩٨
Beethoven	بيتهوفن ٣٧٧ ، ٣٥١ ، ١٨٩
Bradley, A. C.	برادلي ، ا ، س . ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨
Browning	براوننج ٤٧٣ ، ٥٤٠
Breughel the elder	برويل الأكبر ٣١٨
Blake	بليك ٣٤٧
«Joie de Vivre» by Matisse	« بهجة الحياة » للفنان ماتيس ٢١٣ ، ٤٦٦
Poe, Edgar Allen	بو ، إدجار ألن ١٢٩ ، ٣٢٧
Bofticelli	بوتشيل ١٥٧ ، ٢٨٦
Booth, Edwin	بوث ، ادوين ٥٢٩
Bosanquet	بوزانكيت ٤٩١
Poussin, Nicholas	بوسان نيكولا ١٨٧ ، ٤٢٥
Boucher,	بوشيه ٣١٦
Buermeyer, L.	بويرمير ، ل ١٥٩
Environment, The	البيئة ٢٦ ، ٣٤ ، ٤١

(ت)

Natural History of form	التاريخ الطبيعي للصورة ٢٢٥ ، ٣٧١
Contemplation	التأمل ٤٢٧
«Speculations»	تأملات نظرية لـ « هولم » ١٣٣
Spacing	التباعد ٣١٠ ، ٢٤٨ ، ٣٥٢
Fixation	تثبيت ٧٣ ، ٣١٩ ، ٥٣١
Consummatory Experience	تجربة حقيقية ٣٢ ، ٧٣ ، ٢٣٤ ، ٢٩٢
Experiment in art	التجربة في الفن ٢٣٩ ، ٢٤٣ ، ٥٦٧
Challenge to Philosophy, The	تحدي الفلسفة ٤٥٩ - ٤٩٩

Consummatory	التحقيقية ٢٣٤
Oligarchical control	التحكم الأوليجركى ٥٧٣
Diagrammatic	التخطيطى ١٥٦
Enjoyment of works of esthetic art	تذوق الأعمال الفنية الجمالية ٤٩
Enjoyment of Poetry by Max Eastman	تذوق الشعر ٢٢٧ ، ٤٤١ لـ « ماك ايستمان »
Tradition	التراث أو التقليد ٢٦٨ ، ٤٤٨ ، ٥٢٢
Body, Cultivation of the,	التربية البدنية ٣٨٣
Concentration	التركيز ٤٠٧
Design, The	التصميم ١٩٧ ، ٢٠٤
Classification of arts	تصنيفات الفنون ٣٦١ ، ٤١٣
Conceptions in philosophy and science, creative.	التصورات « المبدعة » فى الفلسفة والعلم ٤٦٥
Painting	التصوير ١٦ ، ١٢٨ ، ٢١٦ ، ٣٨٤
Frescoes	التصوير على الحائط ٣٧٤
Expression	التعبير ٤٢ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ٤٥٦
Expression of emotions, «Darwin»	التعبير عن الانفعالات « لدارون » ٢٦١
Recognition	التعرف ٤٣ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ١٩٣ ، ٢٩٩ ، ٤٣٨
Interaction of organism and environ- ment	تفاعل الكائن الحى مع بيئته ١٠ - ٦١
Reflection	التفكير ٢٩ ، ١٢٣ ، ١٩٥ ، ٣٤٣
Appreciation, Esthetic	التقدير الجمالى ٩٦ ، ٢٩٨ ، ٣١٤ ، ٤٣٣
Compartmentalization of,	تقسيم ٣٨
Empathy	التقصص الوجدانى ١٧١
Einfuehling (Empathy)	التقصص الوجدانى ١٧١
Christian tradition	التقليد المسيحى ١٨٦
Intensification	التقوية ٣٠٣ ، ٣٠٧
Recurrence	التكرار (أو الترجيع) ٢٨٥
Technique	التكنيك ٢٤١ ، ٢٣٦

Spontaneity, in art	التلقائية في الفن ١٢٣ ، ٤٧١
Symmetry and rhythm	التمائل والإيقاع ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٣٠١
Representation	التمثيل (أو التقليد) ١٥٠ ، ١٩٠
Discrimination	التمييز ٢٤٥
Symmetry and Rhythm	التناظر «التمائل» والإيقاع ٢٨٠ ، ٣٠١
Euphony	تناغم الأصوات ٤٠٩
Cacophony	تنافر الأصوات ٤٠٩
Tintoretto	تنتوريتو ١٥٧ ، ٢٣٩ ، ٥٢٣
Tennyson	تنيسون ١٣٦ ، ٣٢٦
Fragility	الهشم ٢١٦
Balance	توازن ٢٨ ، ٤٣٤
Equilibrium, result of tension	التوازن ينشأ عن التوتر ٢٨ ، ٤٣٤
see balance	انظر توازن
Communication	التواصل ٤١ ، ١٧٦ ، ٣٨٢ ، ٤٥٦
Reconciliation, Meaning of	التوافق ، معنى ٣١٢ ، ٣١٤
Tolstoi	تولستوى ١٧٦ ، ٣٢٠ ، ٣٢٧
Titian	تيتيان ٢٣٩ ، ٣٠٠ ، ٣٥٣

(ث)

Change, Permanence and	الثبات والتغير ٥٤٠ ، ٥٤٤
Culture, Greek	الثقافة اليونانية ٢٦٨
Thorwaldsen	ثورفالديسن ٣٤٠

(ج)

El Greco	الجرىكو ١٥٧
Beauty	جمال ٢١٨ ، ٢٢٠ ، ٣١٣ ، ٣٧٧ ، ٤١٦
Esthetic	جالي ٤٨ ، ٢١٨ ، ٣١٣ ، ٤١٥
Guardi	جواردي ٢١٨
Johnson, Samuel	جونسون ، صمويل ١٣٦
Goya	جويا ١٥٧ ، ٢١٤
Goethe	جيتيه ١٥٥ ، ٤٢٨ ، ٤٩٩ ، ٥٢٨

William, James

جيمس ويليام ١٢٦ ، ٢٠١ ، ٢٨٤ ، ٣٥٤

Giotto

جيوتو ١٥٦

Giorgione

جيورجوني ٣٧٧

(ح)

Mood

الحالة المزاجية ٣٢٣

Intuition

الحدس ٤٤٩ ، ٤٩٥

Movement, in direct experience

الحركة في التجربة المباشرة ٣٤٩

Truth and the good

الحق والخير ٤٢٧

Modernistic

الحديثة ٤٧١ ، ٥٧٤

Sense

حس ٤٠ ، ١٧٥ ، ١٩٥ ، ٢١٥ ، ٢٢١

Reverie and art

حلم اليقظة والفن ٤٦٥

Raum

الخيز ٣٥٢

(خ)

Experience

التجربة ١١ ، ٣٦ ، ٦٤ ، ١٠١

Direct esthetic experience

التجربة الجمالية المباشرة ٣٧٧

Spiritual experience, Ideal and,

التجربة المثالية والروحية ٥٢

Living, experience and process of,

التجربة وعملية الحياة ٦٣

Line and form

الخط والصورة ٣٤٠

Lines carry the properties of objects الخطوط تحمل خواص الموضوعات ١٧٠

Supernatural

الخوارق ٥٤

Imagination

الخيال ٤٥٠ - ٤٥٤ ، ٤٥٩ - ٤٦٣

(د)

Darwin

دارون ٢٦١

Impulsion

الدافع ١٠١ ، ٤٣١

Function

دالة ١٤٩ ، ٢٧٧

Dante

دانتي ١٨٧ ، ٤٨٦ ، ٥٣٤

Delacroix

دلاكروا ٢٠٤ ، ٢٤٤ ، ٣٣٧

Significant	دلالة
Permanence and change, The	الدوام والتغير ٥٤٤ ، ٥٤٠
Degas	دوجا ٣١٦ ، ٣٠٠
Daumier	دوميه ٣١٦
Diderot	ديدرو ٤٣٧ ، ٣١٧ ، ١٣٨
Tintern Abbey	دير تترن ١٤٦
Descartes and Locke	ديكارت ولوك ٥٦٤ ، ٦٧
Religion and fine art	الدين والفن الجميل ٥٥ ، ١٤
Dewey, John	ديوى ، جون ٤٥٩ ، ٢٨٩ ، ٢١٩

(ذ)

Subjective and objective	الذاتي والموضوعي ٤٨٣ ، ٤٦٦ ، ١٤٦
«Decorum» and «Propriety»	الذوق واللياقة ٣٣٤

(ر)

Capitalism and Art	الرأسمالية والفن ١٩ ، ١٨
Raphael	رافائيل ٥٢٣ ، ٢٩٢
Drawing is drawing out	الرسم ضرب من الانزعاج والاستخلاص ١٥٧
Rembranett	رمبرانت ٣٤٦ ، ١٨٩ ، ٩٥
Fineness	الرقعة ٢٨٩ ، ٢١٦ ، ١٩٣
Sentimental	رقيق الحس العاطفي ٤٠
Symbols	رموز ٥٢
Renoir	رنوار ٢٨٢ ، ٢١٦ ، ٨٢
Novel, The	الرواية ٣١٨ ، ٢٦٦ ، ٢٦٤
Rousseau Douanier	روسو دوانييه ٣٩٨ ، ٣١٨
Vision, Esth etic	الرؤية الجمالية ٤٢٣
Rubens	روبنس ٣٤٧
Ribera	رينيرا ٢٣٩

Richards, I. A

ريتشاردز ، إ . إ . ٤٢٤

Reynolds, Sir Joshua ٥٠٤ ، ٤٨١ ، ٤٨٠ ، ٤٧٩ ، ٣١٦ سير جوشوا رينولدز ،

(ج)

French Painting, Decorative in
Time

الزخرفة في الرسم الفرنسي ٢١٦
الزمان ٤٢ ، ٣٥١

Temporal and Spatial, in art ٣٧٢ ، ٣٤٨ ، ٤٢ في الفنون الزماني والمكاني

(س)

Sargent

سارجنت ٨٤

Spenser

سبنسر ٤٧٢

Spencer, H.

سبنسر ، ه . ١٩٣

Charm

سحر ٢٨٨ ، ٤٨٥ ، ٤٩٧

Happiness

السعادة [٣٢]

Socrates

سقراط ٤٦

Stasis

سكون ٧٣

Scott, Geoffry, «Arch-
itecture and Humanism

سكوت ، جوفرش « معمار الإنسانية » « بحث » ٢١٥

Serenity in art

السكينة والهدوء في الفن ٢٦٩

Santeyana

سنتيانا ٣٣ ، ٢٦٣ ، ٣٨٣ ، ٥٣٩

Cezanne

سيزان ٨٤ ، ١٥٧ ، ٢٤٢ ، ٣٥١ ، ٣٥٥ ، ٤٣٩ ، ٥١٠

(ش)

Chardin

شاردان ٢١٧ ، ٣١٨

Stein, Leo

شتاين ، ليو ٢٤٦ ، ٣٤٦

Intensity

الشدّة ٣٠٣ ، ٣٠٧

Le Peuple

الشعب ٣١٨

Poetry

الشعر ٥٨ ، ١٢٨ ، ١٤٥ ، ١٨٥ ، ٣٦٤ ، ٤٩٣

Poets and painters

الشعراء والرسامون ١٢٨ ، ٤٨٧

Poetical	شعري ٢٥٧ ، ٥٢
Religious feeling	الشعور الديني ٣٢٨
Consciousness	الشعورية ٤٢ ، ٤٥ ، ٥٠٢
Shakespeare	شكسبير ٢٤١ ، ٣٤٦ ، ٥٠٢ ، ٥٣٨
Negative capability, Shakespeare a man of,	شكسبير إنسان ذو « مقدرة سلبية » ٥٨ ، ٥٩
Shape and form	الشكل والصورة ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٩٣
Shelley	شلي ٤٨٦ ، ٤٨٨
Schopenhauere	شوبنهاور ٤٨٦ ، ٤٩٧ ، ٤٩٨
Schiller	شيلر ٣٢٣ ، ٤٧٤

(ص)

Conflict and struggle	الصراع والمجاهدة ٧٣
Decorative quality in art	الصبغة التزيينية في الفن ٥٤ ، ٢١٠ ، ٢١٣
Animistic	الصبغة الحيوية (أو الإحيائية) ٤٨٣
Craftsmanship	الصناعة ٨٤ ، ٢٤٠
Sound	الصوت ٣٥٤ ، ٣٩٩ ، ٤٨٣
Murals	الصور الحائطية ٣٧٥
Perceptible form	صورة حسية قابلة للإدراك ١٣٠
Miniatures	الصورة المصغرة ٣٠٥
Scroll paintings	الصور المطوية ٣٥٣
Musical Form	الصورة الموسيقية ٣٥٨

(ض)

Control	الضبط ٤٨١ ، ٤٨٧
Greatness	الضخامة ٢٨٩

(ط)

Character	الطابع ٤١٠
-----------	------------

Energy	الطاقة ٣٠٨ ، ٨٥
Nature	الطبيعة ٢٥٧ ، ٢٣١ ، ١٣٧ ، ٥٠
Pointillist	طريقة التقيط ٢٠٥

(ظ)

Social conditions, and arts	الظروف الاجتماعية والفن ١٣٩ ، ٣٨
-----------------------------	----------------------------------

(ع)

Imperious	عات ٣٤٦
Domestic	عائلي ٢٣٦
Renascence, The	عصر النهضة ٢٣٧ ، ٤٢٥
العقل الخالص حيناً يعمل بوصفه مطلباً أو ضرورة مفروضة على الإرادة الخاصة ٤٢٧	
Pure Reason operation as a demand upon Pure Will.	
«Reason in art» Santayana	العقل في الفن « لسنتيانا » ٣٨٣
Relations	علاقات ٤٢ ، ١٧٢ ، ٢٢٥ ، ٢٧٩
Scientists and philosophers	العلماء والفلاسفة ١٢٧ ، ٢٤٢ ، ٤٨٢ ، ٤٩٨
Science	العلم ١٤٤ ، ١٤٥ ، ٢٠٣
العلمي والجمالي ٢٩ ، ١٣٣ ، ١٤٥ ، ٣١٠ ، ٣١٣ ، ٥٣٥	
Scientific, The, and the esthetic.	
Work of art	العمل الفني ٩ ، ٢٢ ، ١٢٩ ، ١٤٢ ، ٢٧٣ ، ٣٦١
Practical, The, and the Esthetic	العمل والجمالي ٧٢ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٤٤٠
Decorative	العنصر التزييني ٢١٠ ، ٢١٦ ، ٢١٨ ، ٢٢٠
Expressive	العنصر التعبيري ٢١٠ ، ٢١٦ ، ٥٠٢

(غ)

القبطة الروحية التابعة من إدراك قد خلا تماماً من كل إرادة ٤٩٦

Blessedness of will - less perception.

Instinct الغريزة ٤٣٢

(ف)

Watteau	فانتو ٢١٦
Van Eyck	فان أيك ٣٥٣
Van Gogh	فان جوخ ١٢٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ٥٠٨
Fragonard	فراجونار ٢١٦
Fry, Roger	فراي ، روجر ١٤٨ ، ١٥٢
«Paradise Lost»	«الفردوس المفقود» لـ ملتون ١٨٥
Rude	فط ٣٤٦

الفعل والانفعال أو العمل والمعاناة ٧٩ - ٨٨ ، ٨٩ - ٩٩

Doing and undergoing.

فكرة أفلاطون في ضرورة الرقابة على الشعراء وأهل الدراما والموسيقيين ١٧

Plato's Idea of the necessity of consorship of Poets, dramatists and musicians.

Valesquez فلاسكينز ٢١٥

Philosophy, The الفلسفة ١٠ ، ٢٢ ، ١٦٨ ، ٤٩٩

Fine arts, philosophy of, فلسفة الفنون الجميلة ٩ ، ٤٧٣ - ٤٩٩ ، ٥٣٦

Philosophers, and scientists الفلاسفة والعلماء ١٢٧ ، ٢٤٢

Art الفن ٩ ، ١٠ ، ١٣ - ١٩ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٤٥ - ٤٩ ، ١٧٩ - ١٨٣ ، ١٩٦

٣١٦ ، ٣١٩ ، ٣٢٠ ، ٤١٩ ، ٤٨٢

art and civilization الفن والمدنية ٣٠٦ ، ٣٤٩ ، ٥٤٧ - ٥٨٢

art as a mode of knowledge الفن كضرب من المعرفة ٤٨٥

art as a mode of Revelation الفن كضرب من الوحي ٤٨٥

art, Fine الفن الجميل ١٧ ، ٤٨ ، ١٤٥

الفن وساطة تلمس عن طريقها العالم ٣٢٩ ، ٣٣٠ ، ٣٣١

art, Medium through which it touches the world.

artistic and esthetic الفني والجمالي ٨٢ ، ١١٠ ، ٢٠٠

Proletarian art الفن البروليتاري ٥٠٢

Arts الفنون ٩ ، ١٦ ، ٦٨ ، ٣٧٥

arts, the common substance of المادة المشتركة للفنون ٣١٥ - ٣٥٩

the,

arts, Varied substance of the, ٤١٣ - ٣٦١ المادة المختلفة للفنون

Abstract art الفن التجريدى ٥٢٥ ، ١٦١

Fine art الفن الجميل ١٧ ، ٤٨ ، ١٤٠

architecture فن العمارة ١٦ ، ٣٧٣ ، ٣٧٤ ، ٣٨٨ ، ٣٩٠

architecture and Humanism فن العمارة والإنسانية ٢١٥

Egyptian Art الفن المصرى ٢٨٧ ، ٥٤٨

Egyptian Sculpture فن النحت المصرى ٢٨٧

Civilization, Art and, الفن والمدنية ٣٢٦ - ٣٤٩

Shaping art الفنون التشكيلية ٣٨٣

الفنون التشكيلية والفنون المستقلة بذاتها (التلقائية) ٣٨٣

Shaping art and automatic arts.

Technological arts الفنون التلقائية الذاتية ٣٨٣

Intervals الفواصل ٢٦٥ ، ٣٥٨

(ق)

قابلية الإيصال أو النقل أو الإعلام ودرجة الشهرة أو الرواج والانتشار ١٧٦

Popularity and communicability

Ugly, the القبح ١٦٢ ، ١٩٣ ، ٢٩٢ ، ٣٤٤

«Ode on a Grecian Urn» Keats القبر الإغريقى «أغنية ، لكيتس» ٢٤٨

Total seizure القبض الكلية ٢٢٣

Quatrains القصائد الرباعية ٣٠٥

Fiction القصة الخيالية ١٣٧

Interior of habit and imagination القصور الذاتى والتخيل ٤٥٦

Receptivity القوة القابلة ٧٩ ، ٢٦٠

Values القيم ٣٧٩ ، ٥٠٩

(ك)

Carlyle, T كارليل ، ت ٤٩٠

Carracci كارتشى ٢٣٩

Caravaggis	كارفادجيو ٢٣٩
Kant	كانت ٢١١ ، ٤٢٧ ، ٤٢٨ ، ٤٧٤ ، ٤٩٦
«Critique of Judgment,» Kant's	كتاب كانت «نقد ملكة الحكم» ٤٢٧
Dramitics and musicians	كتاب المسرح والموسيقيين ٣٤٣
Mass and Volume	الكتلة والحجم ٣٠٨ ، ٣٥٤ ، ٣٥٩ ، ٥٦٨
Bulk	الكتلة أو الضخامة ٣٠٨ ، ٣٥٤ ، ٣٥٩
Catholic Church, The.	الكنيسة الكاثوليكية ٣٢٥ ، ٣٣٠
Croce	كروتشه ٣١١ ، ٤٨٦
Classic, The,	الكلاسيكي ٩ ، ٢٣٩ ، ٢٤٣ ، ٢٨٥ ، ٤٧٥
Clark - Maxwell	كلارك - ماكسول ٣٣٥
Courbet	كوزيه ٣٠٠ ، ٤٩٤
Claude	كلود ٤٩٤
Coleridge	كولردج ١٣ ، ٥٩ ، ٣١٧ ، ٣٢٧
Colvin, Sir Sidney	كولفين ، سير سيدني ١٦٤ ، ٣٦٨
Constable	كونستابل ٣٠٠ ، ٤٥٥ ، ٤٩٤
Keats	كيتس ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ١٨٧ ، ٢٠٩ ، ٢٤٣ ، ٢٤٨ ، ٤٢٠ ، ٤٣٥

(ل)

Lamb, Charles	لام ، شارلز ٢٣٦ ، ٤٧٦ ، ٤٧٧
Lancret	لاكربت ٢١٦
Chinese paintings	اللوحات الصينية ٢٣٨ - ٢٤١ ، ٣٥٣
Panels	اللوحات الطولية ٣٧٥
Locke, Descartes and, Hume and	لوك ، وديكار ، وهيوم ٦٧ ، ٥٦٤
Lucretius	لوكريتيوس ٤٨٦
Color	اللون ٢٣٨ ، ٣٤٢ ، ٣٩٦
Louvre	اللوفر ١٨ ، ٥٠٧ ، ٥٢٥
Lee, Vernon	لي ، فرنون ١٧١
Leibniz	ليبنيتس ٢٤٤
Leonards	ليوناردو ٢٩٢ ، ٤٨٦

(م)

Matisse	ماتيس ١٤٢ ، ٢١٧ ، ٢٩٢ ، ٤٦٦ ، ٥٠٨
Stuff	المادة ٣٢٢
Material, The	المادة ٤٩ ، ١٠٧
Matter and form	المادة والصورة ٢١٥ ، ٢٢٣
Substance of the arts	مادة الفنون ٣٦٢ - ٤١٣
Varied substance of the arts	المادة المختلفة للفنون ٣٦٢ - ٤١٣
Substance and form	المادة والشكل ١٧٨ - ٢٢٦
Marin, John	مارن ، جون ٣٤٣
Tragedy	المأساة أو التراجيديا ١٦٣
Masaccio	ماساتشيو ١٥٦
Mann, Thomas	مان ، توماس ٣٥٨ ، ٥٢٦
Mantegna	مانتجنا ٢٣٩
Macbeth	ماكيبث ٣٢٩ ، ٣٤٨
Essence, the	لماهية ٣٦٥ ، ٣٧٦ ، ٣٨١ ، ٤٩١ ، ٤٩٣
Museum art	متحف الفن ١٦ - ١٨
Ideal	مثال ٥٢ ، ٣١٣
Spiritual	المثالي ٥٢
Imitation	المحاكاة ، التقليد ١٦ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧
Local	محلي ١٥٤
Creature, The Live	المخلوق الحي ٩ ، ٦١ ، ٢٨٠
Schools of art	مدارس الفن ٢٣٨ ، ٣١٦ ، ٤٤٨
Dutch School	المدرسة الألمانية ٣١٨
Venetian School	مدرسة البندقية ٢٣٨ ، ٣١٦
Bolognese	مدرسة بولونيا ٣١٦
Historical School	المدرسة التاريخية ٣١٦
Eclectic School	المدرسة التوفيقية ٣١٦
Roman School	مدرسة روما ٣١٦

Roman School	المدرسة الرومانية ٣١٦
Flemish School	المدرسة الفلمنكية ٣١٦
Florentine School	مدرسة فلورنسا ٣١٦ ، ٢٣٨
«Classicism» and Romanticism	المذهب الكلاسيكي والمذهب الرومانتيكي ٥٢٣
Human Contribution, The	المساهمة البشرية ٤١٥ - ٤٥٧
Participation and Communication	مشاركة ووصال ٤١
Arcadian	المشاهد المفعمة بالسرور ٤٩٤
Individualization	مشكلة « التفرد » ١١٦ ، ١٤١ ، ٣٤١ ، ٣٤٧ ، ٤٦٧
Venetian painters	مصورو البندقية ٢٤٠
Painters	المصورون ١٢٧ ، ٢٤٠ ، ٣٣٧ ، ٣٩٧ ، ٥٠٥
Undergoing	المعاناة ٧٩ ، ٢٢٣ ، ٢٦٨
Meaning, in art	المعاني ، في الفن ٤٩٩ ، ٥٠٩
Resistance	المقاومة ٤٢ ، ١٠٤ ، ٢٦٠ ، ٢٦٩ ، ٢٨١ ، ٤٤٣
"A Preface to morals", Lippmann's	« مقدمة للأخلاق » للأستاذ ليمان ٥٥٢
Space,	المكان ٣١٠ ، ٣١١ ، ٣٤٨ ، ٣٥١
See temporal and spetal	انظر « زماني ومكاني » ٣١١
Machiavelli	مكيافلي ٥٥٢
Mill, John Stiwart	مل ، جون ستيوارت ٨٣
Melville	ملفيل ٥٣٣
Paradox, Diderot's	مناقضة ديدرو الظاهرية ١٣٨ ، ٤٣٧
Craddle	مهد ٣٤٦
Objective materials	المواد الموضوعية ٤٨١
Surge	موجة ٣٤٦
Murray, Gilbert	موري ، جلبرت ٤٩٠
Murillo	موريكو ١٥٦
Music, The	الموسيقى ١٦ ، ١٧ ، ٣٩٩ ، ٤٠٤ ، ٤٩٨
Objects	الموضوعات ١٧٠ ، ١٧٩ ، ٥١١
Subject matter	الموضوع ١٥٠ ، ١٦٠ ، ١٨٧ ، ١٨٨
Molliere	موليير ٤٠٥
Monet	مونيه ٥٠٧ ، ٥٠٨

Milton ميلتون ١٣٧ ، ١٨٥ ، ١٨٧ ، ٢٠٩ ، ٤٨٦

(ن)

Critic, The الناقد ١٨٦ ، ١٩١ ، ٢١٧ ، ٢٤٦ ، ٣٦٥ ، ٣٨١ ، ٥٠٩

Product of art and work of art «نتاج الفن» و «عمل الفن» ٢٧٣ ، ٣٦١

Prose and Poetry النثر والشعر ٣٩٦

Sculpture النحت ٣٩١ ، ٣٩٢ ، ٣٩٤ ، ٣٩٥ ، ٤٩٨

Animisme النزعة الحيوية ١٧١

النزعة العقلية والنزعة الجمالية ٢٩ ، ٨٠ ، ٩٧ ، ١٢٨ ، ١٦٠

Intellectual and Esthetic

Winged Victory النصر المجنح ٣٩٥

Theory نظرية ٩ ، ٢١ ، ٢٣ ، ١٧١ ، ١٧٥ - ١٧١ ، ٢٦٨ ، ٤٠٩ ، ٤٦٨ ، ٤٧٠

Play Theory, of art نظرية اللعب ، في الفن ٤٦٨ ، ٤٧٠ ، ٤٨٨

Make-believe, theory نظرية الإيهام ٤٦٥ - ٤٦٨

Psychological theory النظرية السيكولوجية ٤١٥ - ٤٥٧

Kantian psychology النظرية السيكولوجية الكانطية ٤٣١

Criticism, theory of النظرية النقدية ٢٣ ، ١٨٦ ، ٢٤٦ ، ٥٠١ - ٥٤٥

Judicial criticism النقد القانوني ٥٠٦ ، ٥٠٧

Newton نيوتن ٥٠١

(هـ)

Hazlitt, William, هازلت ، وليام ٤٧٧ ، ٤٧٦

Hudson W. H. هدسون ، و. هـ. ٥٠٠ ، ١١٠

Hesiod هزيود ٥٥٠

Hinton هنتون ٧٩

Housman هوسمان ٣١٧ ، ٣٦٤

Hawkshead هوكشد ٢٥٨

Hulme, T. E., هولم ، ت. ا. ١٣٣ ، ٥٥٥ ، ٥٥٦

Identity الهوية ٣٤٣

Hegel هيجل ٢٥٥ ، ٤٨٦

(و)

Literature, the medium of	واسطة الأدب ٣٨٥
Medium and media	الواسطة والوسائط ٤٨٣، ٣٣١، ٣٣٠، ٣٢٩، ١٩٩، ١١١، ١١٠
Unity	وحدة ٦٤ ، ٢٦٨ ، ٣١٠
Unity perception	وحدة الإدراك ٢٦٨
Revelation in art	الوحي في الفن ٤٥٦
Means and medium	الوسائل والوسائط ٣٣١ - ٣٣٦
Wordsworth	وردزورث ١٨٩ ، ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٣١٧ ، ٤٨٧
Clarte	الوضوح ٢١٧
Functionalism, in art	الوظيفية في الفن ١٩٥ ، ٢١٥
"Walden", Thoreau	« وولدن » ، لثورو ٥٣١

يبدو جون ديوي - بنظريته في الفن التي أودعها كتابه هذا - فيلسوفاً مدهشاً ومثيراً في الوقت ذاته. فنظريته في الفن هي من الرحابة وسعة الأفق بحيث تختلف مع العديد من النظريات الأخرى، وتتقاطع معها في الوقت ذاته؛ فهو يختلف مع التيار الكانطي الذي يؤكد على مبدأ النزاهة الجمالية وعلى تخليص الفن من الطابع العملي، ولكنه يتفق معه في القول بأن الجميل لا يتطابق مع النافع أو ما يخدم غرضاً ما. وهو يتفق مع الشكلايين في تقدير أهمية الصورة في الفن، ولكنه يختلف معهم في اتخاذهم الصورة الفنية عنصراً وحيداً لقيمة العمل الفني؛ إذ لا بد أن تعبر الصورة عن شيء ما، دون أن يقتضي ذلك أن يكون التعبير عندئذ تقريراً أو دلالة مباشرة؛ وهو يركز على ما هنالك من وشائج قرى بين الخبرة الجمالية وسائر الخبرات العملية، بما في ذلك الخبرات العادية والخبرات العلمية؛ ولكنه لا ينسى في الوقت ذاته أن يطلعنا على ما تتميز به الخبرة الجمالية، دون غيرها من الخبرات. وكل هذا إنما هو دليل على ثراء وخصوصية نظريته في الفن.